

2006-06

El puente de Arta. Análisis sociocultural de las industrias del espectáculo: el caso del Cirque du Soleil

Gómez-Cruz, Roy

Gómez-Cruz, R. (2006). El puente de Arta. Análisis sociocultural de las industrias del espectáculo: el caso del Cirque du Soleil. Tesis de maestría, Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO.

Enlace directo al documento: <http://hdl.handle.net/11117/2383>

Este documento obtenido del Repositorio Institucional del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente se pone a disposición general bajo los términos y condiciones de la siguiente licencia:

<http://quijote.biblio.iteso.mx/licencias/CC-BY-NC-ND-2.5-MX.pdf>

(El documento empieza en la siguiente página)

**INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS
SUPERIORES DE OCCIDENTE**

Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios de Nivel Superior según Acuerdo Secretarial
15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



El puente de Arta.
Análisis sociocultural de las industrias del espectáculo:
El caso del *Cirque du Soleil*.

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Comunicación de la Ciencia y la Cultura
Presenta

Lic. Roy Gómez Cruz

Directora de tesis: Dra. Cecilia Cervantes Barba

Tlaquepaque, Jalisco. Junio de 2006

ÍNDICE

DEDICATORIA	4
AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	6
PRIMERA PARTE: A SON DE MAR: EL ABORDAJE	11
I EL OFICIO DEL CARTOGRAFO-INTELECTUAL	
<i>1.1 El navegante de lo social</i>	20
<i>1.2 Las amarras al embarcadero</i>	23
<i>1.3 Mapa provisional con las preconociones del circo</i>	26
II EL CIRCO IMAGINADO	28
<i>2.1 Antecedentes históricos de la carpa de circo</i>	32
<i>2.2 Distinción entre el circo tradicional y el nuevo circo</i>	34
<i>2.3 Semblanza histórica de un circo contemporáneo: el Cirque du Soleil</i>	37
<i>2.4 Tierra a la vista</i>	44
III LAS ISLAS DEL CIRQUE DU SOLEIL	46
<i>3.1 Primera inmersión empírica al campo</i>	47
<i>3.2 Esbozo del objeto de estudio</i>	50
<i>3.3 El circo como industria cultural</i>	57
<i>RECAPITULACIÓN: Una pregunta de investigación como brújula del siguiente viaje</i>	61
SEGUNDA PARTE: A LA DERIVA: EL CIRCO Y LA MODERNIDAD	62
IV BITÁCORA DEL VIAJERO: LA BÚSQUEDA DEL ETNÓGRAFO	63
<i>4.1 Registro de rutinas: Estampando la vida</i>	65
<i>4.2 Describir, traducir, explicar e interpretar</i>	65
<i>4.3 Juegos, dramas y textos... Interpretando la vida</i>	67
V EL CIRCO Y LA MODERNIDAD	70
VI ELEMENTOS DEL ESPECTÁCULO	79
<i>6.1 El objeto del espectáculo</i>	80
<i>6.2 Dimensiones del espectáculo.</i>	84

6.3 <i>El monstruo circense como objeto del espectáculo</i>	86
<i>RECAPITULACIÓN: Una estrategia multimétodo</i>	91
TERCERA PARTE: TRES ANCLAS PARA DESEMBARCAR EN EL CIRQUE DU SOLEIL.	95
VII <i>CARTOGRAFÍA DE SALTIMBANCO: DESCRIPCIÓN DE UNA CIUDAD INVISIBLE.</i>	96
7.1 <i>Urbanización simbólica de Saltimbanco:</i>	97
7.2 <i>El acceso a la comunidad</i>	106
7.3 <i>Dispositivo de producción del show circense</i>	109
VIII <i>RADIOGRAFIA DEL SALTIMANQUI: TRADUCCIÓN SOCIOCULTURAL DEL PERFORMANCE ARTISTICO</i>	114
8.1 <i>El nuevo artista de circo</i>	115
8.2 <i>El performance circense</i>	119
8.3 <i>La tecnología política del cuerpo</i>	121
IX <i>TOPOLOGIA DE LOS SALTIMBANQUIS: EL SENTIDO DE LO COMUNITARIO</i>	124
9.1 <i>Enraizados, wired y localizados</i>	128
9.2 <i>El contrato laboral de lo comunitario</i>	131
<i>RECAPITULACIÓN: Rosa de los vientos: Dispositivo de producción cultural</i>	133
CONCLUSIONES: EL PUENTE DE ARTA	135
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	139
ANEXOS	
1. <i>Caracterización de los sujetos entrevistados</i>	148
2. <i>Guía de entrevista semiestructurada</i>	160

A Karina

Agradecimientos

Introducción

Pienso en esta tesis como una llave a la que, con gran apoyo, esfuerzo y esperanza, se le han tallado los dientes para abrir la cerradura de la puerta que conduce a **nuevos escenarios** del viejo mundo del espectáculo y del evento artístico.

Hoy, en el sexto año de vida de este nuevo siglo; dentro de la inagotable oferta de entretenimiento que bulle entre expresiones artísticas y grandes transacciones mercantiles y que encabeza desde hace más de cuatro décadas el fenómeno televisivo (acaparando también la atención del campo académico de la comunicación) se encuentra el caso de un fenómeno que en un lapso de veinte años ha condensado la evolución de por lo menos dos siglos de un clásico del espectáculo: el circo contemporáneo. Muy probablemente, a tan sólo unas décadas de declarar la muerte del circo tradicional como fuente de entretenimiento popular y testificar su derrota ante el indiscutible auge de los medios de comunicación, con sus grandes aparatos tecnológicos de producción, surge en la década de los ochentas del siglo pasado en Europa y Canadá, un movimiento artístico que se proclama como “el nuevo circo”. Nace entonces, en la provincia de Quebec (con una veintena de artistas de la calle) lo que hoy se conoce como *Cirque du Soleil*: una exitosa compañía transnacional dedicada principalmente a la producción de grandes *shows* circenses. Se trata de un corporativo que entre sus iniciativas y actividades incluye proyectos audiovisuales, musicales, desarrollos turísticos y de promoción social. El circo ha formulado un “contrato laboral” que incluye en su convenio la profesionalización de prácticas de *performance* artístico, la necesidad de movilización y desplazamiento global de grupos sociales sin parentesco de consanguinidad -estableciendo esquemas de producción de trabajo comunitario- y la conversión del entorno laboral en un “estilo de vida”; en otras palabras, se trata de un contrato social que se presenta como laboral, pero que rebasa la noción típica del trabajo como un espacio desvinculado del hogar y de la vida doméstica: se convierte en mundo de la vida (Goffman, 1971).

Hacia el exterior, el *Cirque du Soleil* plantea también la reconversión del circo como espectáculo propio del arte popular para dar forma a un tipo de espectáculo orientado a la elite de las ciudades cosmopolitas del mundo. Los últimos *shows* que ha producido el *Cirque du Soleil* se han alejado más y más de la concepción tradicional del espectáculo

circense y esto conduce, por lo menos, a preguntarse ¿de qué está hecho el nuevo circo?; no tanto para exorcizar por fin el fantasma del circo tradicional y anunciar la reinención del circo en su fina elaboración, sino para analizar qué del éxito del *Cirque du Soleil* representa cambios fundamentales en la sociedad globalizada en la que los espectáculos son hoy referentes fundamentales para entender el mundo y la socializad (Mafessoli, 1990, 2004; Martín Barbero, 2002).

Para entender lo que este trabajo pretende al estudiar el nuevo circo es necesario que se me acompañe en los trayectos que recorrí con este proyecto. Aún cuando un trabajo de este tipo representa un corte sincrónico en la totalidad del fenómeno del *Cirque du Soleil* constituye también un “corte” en el amplio proceso temporal “diacrónico” de la “historia” de la humanidad (desde el tiempo de los romanos hasta nuestros días). El viaje que aquí narro es de carácter reflexivo..... es, ante todo, un **viaje de conocimiento**.

La justificación de esta decisión con sus consecuencias teórico-metodológicas se presenta en el primer capítulo de este documento, sin embargo, se puede adelantar que esto es posible al ubicar la tesis en el marco de los estudios socioculturales de la comunicación (Fuentes Navarro, 2005) y por tanto del análisis cultural (Williams, 2000). Esta tesis se adscribe al programa de *Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura* impartida en el *Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO)* en Guadalajara, Jalisco, México; programa formal de estudios de posgrado al que debo no sólo una enseñanza de carácter profesional de alta calidad sino la inestimable provocación para un cambio de fondo en la mirada a mi entorno y a mí mismo.

La tesis está dividida en tres grandes apartados. En la primera parte titulada **A SON DE MAR: EL ABORDAJE** se expone el relato reflexivo -no cronológico- de la construcción del objeto de estudio que implicó rupturas epistemológicas con el conocimiento del sentido común. Se especifica, en la primera sección (I. *EL OFICIO DEL CARTÓGRAFO-INTELECTUAL*), como se comprende la labor de investigación y del oficio del investigador como un navegante de lo social. Después, se especifica el lugar desde donde se emprende la investigación sobre el circo contemporáneo para después ofrecer un mapa de las prenociones del circo como actor principal de este trabajo. En la siguiente sección (II. *EL CIRCO IMAGINADO*) se ofrece un trabajo reflexivo que analiza lo que expresa la palabra “circo” más allá del conocimiento del sentido común y se señala

la existencia una noción simbólica que permanece en la memoria colectiva de varias sociedades alrededor del mundo entero y que posibilita la existencia de una tradición circense y una fórmula de espectáculo que identifica al circo como tal. Después, se realiza un análisis sociohistórico que revisa la historia del circo y señala la aparición de un movimiento de nuevos circos a finales del siglo XX que se reconocen como circo contemporáneo. Estas nuevas producciones culturales se caracterizan por practicar el espectáculo circense con una formula diferente. Se ofrece después la distinción entre lo que se identifica como circo tradicional y circo contemporáneo o nuevo circo. Se concluye esa sección con una revisión histórica de la empresa *Cirque du Soleil* (actor y protagonista del nuevo circo) desde su aparición en 1984 hasta el año 2006, que ayuda a perfilar un referente empírico para el estudio del circo. Con el acercamiento al *Cirque du Soleil* como objeto de estudio de la tesis emergieron una serie de conflictos que demandaron una reconfiguraciones en el diseño de investigación para poder redimensionar la constitución del circo contemporáneo y aprehender los conflictos fundamentales que aparecen al observar más de cerca al *Cirque du Soleil*: de esto trata la última sección de esta primera parte (III. *LAS ISLAS DEL CIRQUE DU SOLEIL*) que narra las consecuencias de la primera inmersión empírica al campo (en la ciudad de Las Vegas), y el emplazamiento del significado del *Cirque du Soleil* a un marco teórico ligado a la discusión sobre la dimensión cultural de la industria a partir del planteamiento de la escuela de Frankfurt. En esa sección se va a señalar la necesidad de construir plataformas teórico metodológicas diferentes para el estudio de la cultura pues las condiciones que emergen con la radicalización de la modernidad son difícilmente comprendidas desde un pensamiento cerrado del término “cultura”. Esa primera parte termina con la formulación de una pregunta de investigación que pueda guiar el segundo momento de la investigación y que funciona parcialmente como brújula del siguiente viaje al mundo del *Cirque du Soleil*, esto es, de la segunda fase del trabajo de campo desarrollada cuando el circo se instaló temporalmente en Guadalajara.

En la segunda parte de esta tesis, que se titula **A LA DERIVA: EL CIRCO Y LA MODERNIDAD** se van a localizar aquellos acontecimientos que caracterizan el mundo actual y que hacen pensar en la disolución, radicalización y término de aquello que se identificaba como el periodo moderno. Se plantea entonces la emergencia de una segunda modernidad reflexiva (Giddens, 2002) -nombrada hoy también como “posmodernidad”-;

que cuestiona de fondo los proyectos modernizadores basados en el proyecto de la Ilustración y la ciencia positivista. El espectáculo circense tradicional, desde hace más de dos siglos, ha representado un espacio social de gestación de estos procesos culturales de mezclas e hibridaciones. Sin embargo, la característica del nuevo circo es que ha desenraizado el espacio social del circo tradicional (que aunque era itinerante conservaba vínculos familiares de producción) para ponerlo a circular en flujos globales y transnacionales. El éxito y la aceptación del *Cirque du Soleil* ha obligado al nuevo circo a encarar la condición global de la sociedad y ha hecho del circo un espacio profundamente reflexivo. El estudio de esta condición reflexiva del espectáculo requiere un análisis mucho más cercano a la realidad del fenómeno pues no hay referentes teóricos que muestren a profundidad la constitución del nuevo circo. La práctica etnográfica aparece como una opción sumamente potente para abordar los entrecruces del circo y la modernidad y con ese apartado (IV. *BITÁCORA DEL VIAJERO: LA BÚSQUEDA DEL ETNÓGRAFO*) comienza la segunda parte de este trabajo, para después fundamentar el término de “modernidad reflexiva” y situar en ese marco el sentido del espectáculo (V. *EL CIRCO Y LA MODERNIDAD*) hasta terminar adentrándonos en los terrenos del espectáculo para revisar, más allá, del espectáculo circense qué contiene ese espacio social del *performance*, la escenificación y la expresión artística (VI. *ELEMENTOS DEL ESPECTÁCULO*).

Después de muchos intentos fallidos por estudiar de cerca el espacio del espectáculo dentro del *Cirque du Soleil*, la suerte favoreció a la embarcación y los vientos acercaron a mi localidad (Guadalajara, en México) un espectáculo del *Cirque du Soleil* y, permitieron, por un periodo de tres meses mi inmersión como observador participante en un trabajo etnográfico intenso. La segunda parte de esta tesis termina justamente con la formulación de la estrategia metodológica de esa segunda inmersión al campo y da pie para el inicio de la tercera parte de la tesis titulada: **TRES ANCLAS PARA DESEMBARCAR EN EL CIRQUE DU SOLEIL**. En esa última parte se da cuenta del resultado de la observación, registro y análisis de las prácticas socioculturales que se producen en torno a *Saltimbanco*; espectáculo del *Cirque du Soleil* inspirado en una visión positiva de la urbanidad y del artista callejero.

En esta tercera parte se brinda una cartografía del *show Saltimbanco* desde la visión de los sujetos que producen este espectáculo en la que se muestra lo que representa

Saltimbanco para la totalidad de la producción del *Cirque du Soleil*. (VII. *CARTOGRAFÍA DE SALTIMBANCO: DESCRIPCIÓN DE UNA CIUDAD INVISIBLE*). Ahí se presenta la etnografía de la construcción y montaje del espectáculo de *Saltimbanco* y se describe el sistema de control que emerge y que delimita el espacio social del espectáculo. Se hace explícito también cómo es que se logra el acceso a este espacio (con las complicaciones de introducirse como investigador) para después realizar una “operación” analítica de reconstrucción del espacio social del espectáculo y describir lo que ahí se encontró. En la segunda sección de esta tercera parte de la tesis (VIII: *RADIOGRAFIA DEL SALTIMANQUI: TRADUCCIÓN SOCIOCULTURAL DEL PERFORMANCE ARTÍSTICO*) se muestra la caracterización del artista del nuevo circo y lo que el mismo artista articula discursivamente sobre su propia práctica que muestra una visión del *performance* circense y del *stage*.

La última sección de este último apartado (IX. *TOPOLOGIA DE LOS SALTIMBANQUIS: EL SENTIDO DE LO COMUNITARIO*) muestra cómo se vive el trabajo comunitario en un espectáculo del nuevo circo y las implicaciones de un “contrato laboral” que incluye la movilización y la expresión artística en sus cláusulas. En las conclusiones de este trabajo (ROSA DE LOS VIENTOS: LA DIMENSIÓN SIMBOLICA DE LA INDUSTRIA CULTURAL) de la tesis la interpretación de la dimensión simbólica del nuevo circo y una definición de la formula del nuevo circo.

Sin más preámbulos empecemos a construir la embarcación, a preparar el equipaje y a alistar la tripulación. Revisemos los mapas disponibles y las rutas que ahí se alcanzan a dibujar, revisemos nuestra brújula esperando que nos lleve al destino planeado pero sobre todo, echemos un último vistazo al embarcadero que nos verá partir pues aunque volvamos a desembarcar en el mismo punto jamás volverá a ser el mismo.

Emprendamos entonces el recorrido... que el camino hasta el Puente de Arta es uno largo y lleno de sorpresas.

PRIMERA PARTE
A SON DE MAR: EL ABORDAJE

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo; y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras

Miguel De Cervantes
El Quijote de la Mancha

La sociedad es contradictoria y sin embargo, determinable, racional e irracional al mismo tiempo, es sistema y es ruptura, naturaleza ciega y mediación por la conciencia

Theodor Adorno
Dialéctica Negativa

Se le llama embarcación a toda construcción destinada a navegar, cualquiera que sea su clase y dimensión; A su vez, navegar es llevar la embarcación por diferentes aguas sin naufragar, en efecto, es condición indispensable de la navegación el permanecer a flote. Por otro lado, una investigación es esencialmente una búsqueda, un desplazamiento para dar sentido a aquello que no se comprende a primera vista o incluso en un primer encuentro; es un ir y venir de lo conocido a lo desconocido. Así como cuando se avista tierra al navegar, lo desconocido es una imagen que se pierde en la distancia, no se alcanza a distinguir su forma hasta que la embarcación se va acercando a la costa. Sin embargo, al investigar no siempre se llega al destino esperado, a veces incluso se fracasa y el bote naufraga, otras veces el rumbo cambia inesperadamente y el barco encalla en lugares insospechados. Además una investigación nunca significa un solo viaje, ni implica a un solo viajero pues la navegación

Las palabras, ideas y todo lo que ha quedado impreso en esta tesis es el registro de los viajes que he emprendido desde hace tres años para **hurtar** del *Cirque du Soleil* los mapas de lugares perdidos en el horizonte de nuevas formas de sociedad donde, al parecer, se reconstituye el sentido de la familia, del trabajo y la pertenencia. Estos lugares no aparecen muy a menudo en las cartografías que muestran un mundo sin contradicciones pues para llegar ahí es necesario remar a contracorriente y resistir el embate de las mareas que impulsan a regresar de donde venimos y narrar un viaje desde el puerto: el viaje inventado de una embarcación fantasma. Esta tesis es precisamente la barca que pude construir para navegar por las aguas del circo contemporáneo.

Con cierta pena afirmo que no puede ser sino un relato en primera persona, un esfuerzo del Quijote por narrar los encuentros de su travesía y ser el Sancho y vigilante de su propio relato. Invito entonces a treparse a la nave y de una vez realizar este viaje.

Una tesis es la conclusión de una labor de investigación. Representa a la investigación más no agota la labor investigativa. Hacia atrás, en diferentes momentos, quedaron muchas rutas inexploradas a las que quizás no se logró el acceso o no se tuvo el tiempo necesario para transitarlas. El resultado final de un proyecto de investigación depende de las decisiones metodológicas que se tomaron en el trayecto y su relación con el aparato teórico en que se sustenta. Mediante conexiones que fungen como mediaciones (Zemelman 1991) el investigador hace posible la construcción e interpretación del objeto de estudio que ha abordado desde un marco científico social realizando múltiples rupturas epistemológicas con el conocimiento que brinda el sentido común. En otras palabras, el texto final es la articulación del registro de las situaciones experimentadas en la realidad del objeto de estudio con un campo determinado de conocimientos y, la interpretación de aquella realidad desde la mirada que construye investigador, desde sus juicios, valoraciones, creencias, sentimientos y sensaciones.

Sin embargo, estas aseveraciones llevan implícitas una visión del quehacer científico que no es la única y que tampoco está exenta de problemas y discusiones. En primer lugar, la construcción de conocimiento científico social tiene que ver con la compartimentalización del saber acerca del individuo y la sociedad, y el establecimiento de fronteras dentro de las disciplinas de la ciencia social pero actualmente se advierte una incapacidad para mantener la delimitación exacta de cuales son los objetos de estudio de cada de las disciplinas sociales. En segundo lugar, los lógicas de producción de conocimiento científico implica (casi forzosamente) la adscripción a un campo académico con un conjunto de técnicas y supuestos más o menos reconocido y la interacción con una comunidad de científicos, esto nos habla que incluso dentro de una disciplina social un objeto de estudio puede ser pensado de muchas maneras y esas vistas pueden resultar contradictorias más no por ello falsas o erróneas, entonces, fuera y dentro de una supuesta disciplina social existe una permanente lucha por la validez del trabajo del investigador.

Por último hay una dimensión del quehacer científico que resulta también problemática y que tienen que ver con el papel del investigador en la búsqueda de

conocimiento. Frecuentemente, el investigador desaparece de su propio texto y se oculta de su propia pluma. En la siguiente sección propongo revisar el papel del investigador en la reflexión sobre las características de la labor investigativa y el oficio del investigador, (también llamado intelectual o científico) mediante la analogía de ver al investigador como navegante. En un segundo momento de este apartado voy a señalar las ideas con que se comienza a formular esta investigación y las nociones que se tienen del circo y de las que es necesario realizar una para poder formular un objeto de estudio.

No pretendo aquí agotar las discusiones de carácter epistemológico (algunas de ellas ciertamente inconmensurables) que hablan de la validez del conocimiento científico, mi objetivo es más humilde. Pretendo simplemente orientar el curso de la embarcación para, llegado su momento, saber en que tipo de barco vamos navegando, que transporta y cual es el destino de su carga.

Comencemos entonces a preguntarnos sobre ¿cuál es el oficio del intelectual que intenta descifrar un mundo globalizadamente local, desconectado en sus múltiples interconexiones e integradamente desintegrado (Bauman, 1999).

I. EL OFICIO DEL CARTOGRAFO-INTELECTUAL

La concepción del quehacer científico en el campo de la ciencia social ha tenido que cambiar en las últimas décadas a raíz de las profundas modificaciones que han sufrido las fronteras de la geografía y las nociones de etnia, clase, nacionalidad y religión que en el pasado unían a la humanidad y estructuraban la relación del individuo con la sociedad y el mundo que lo rodea. Tal parece que tales cambios disuelven todo lo que era sólido al pensar la sociedad arrojando a los individuos a una “vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, ambigüedad y angustia” (Berman, 1988). Ante tal escenario el científico social ha tenido que aguzar su mirada y calmar su angustia ante la ineficacia de los métodos y teorías tradicionales de aprehender las nuevas condiciones estructurales de la sociedad.

Ya desde principios de los ochentas, Wright Mills (1983) señalaba la difícil situación a la que se enfrenta el hombre al sentir la pérdida de certezas y de valores que estructuran su vida y que le dan sentido a su papel en la sociedad pues el curso acelerado con el que se vive y se lee la historia de la modernidad rebasa la habilidad de los hombres para orientarse de acuerdo a valores preferidos. “¿Y qué valores?” dice el autor pues “aún cuando no se sientan consternados, los hombres advierten con frecuencia que los viejos modos de sentir y de pensar se han ido abajo y que los comienzos más recientes son ambiguos hasta el punto de producir parálisis moral” (Mills, 1983). No obstante, los individuos sentimos la necesidad de entender lo que pasa a nuestro alrededor, necesitamos encontrarle un sentido a la biografía que construimos día a día dentro de un proyecto más grande que nos comprenda y nos cobije, pero el problema es que estas grandes narrativas que unían a las “mayorías” en un proyecto social grandilocuente se han agrietado en su interior y han vaciado su contenido en alegatos sin sentido que no aportan soluciones a los conflictos sociales que más apremian en la actualidad y, peor aún, no ofrecen espacios donde cuestionar de fondo sus causas y consecuencias.

Lo que queda de estas grandes narrativas son cascajos de instituciones que no logran restituir su primacía como valor de significación en la vida cotidiana y que ahora sufren el descentramiento de su poder y la pérdida de credibilidad de sus acciones; lo cual no quiere decir que se hayan extinguido de una vez por todas los tozudos proyectos ideológicos que

luchan por establecer a contrapelo un orden simbólico. La diferencia es que hoy no operan a la luz del sindicalismo, de la feligresía o de la militancia ciega sino que hoy funcionan de formas diferentes con expresiones de una violencia impresionante o una sutilidad estratégica fascinante; ambas expresiones del funcionamiento capilar del poder y de la “penetración del reglamento hasta los más finos detalles de la existencia” (Foucault, 1976: 201). Aún cuando la visión panoptista foucaultiana sea cuestionada recientemente por la idea de que el individuo común tiene la capacidad de confeccionar creativamente sus prácticas y los espacios donde habita y de este modo modificar las condiciones que oprimen su libertad (De Certeau, 1999) es también cierto que los individuos están sujetos a situaciones que escapan a su entendimiento pero que le demandan acciones y luchas a las cuales no se les ve ni bando ni bandera. Se desconfía de las nuevas y viejas formas del contrato social y del matrimonio; de las condiciones de clase y de trabajo; de las exigencias del estado y los proyectos de nación; de los credos de la religión y de las mercancías de las industrias culturales al mismo tiempo en que se vive como cónyuge, trabajador, ciudadano, feligrés, consumista, rico del tercer mundo, pobre del primer mundo o habitante de un mundo sin clasificación.

Así pues, la realidad llega a superar con dramatismo las novelas más sobrecogedoras y no se advierten las causas de las tragedias de muerte, pobreza y exclusión o de incertidumbre, desasosiego, inseguridad e indefinición. Las contradicciones de la actualidad se instalan en los sucesos de la vida cotidiana generando una profunda incompreensión del presente y del el futuro individual y colectivo. Estas condiciones sociales nos obligan a pensar sobre que representa nuestra biografía para la historia de las ciudades, de los países, de los credos y del mundo en general. A esta capacidad del individuo de “pasar de las transformaciones más impersonales y remotas a las características más íntimas del yo humano, y de ver las relaciones entre ambas cosas” fue lo que Mills (1983) nombró como “imaginación sociológica” que es:

(...) la capacidad de pasar de una perspectiva a otra: de la política a la psicológica, del examen de una sola familia a la estimación comparativa de los presupuestos nacionales del mundo, de la escuela teológica al establecimiento militar, del estudio de la industria del petróleo al de la poesía contemporánea [...] Detrás de su uso está siempre la necesidad de saber el significado social e histórico del individuo en la sociedad y el periodo en que tiene su cualidad y su ser (Mills, 1983:39).

La imaginación sociológica, según Mills (1983) es la fuerza motora del pensamiento sobre la sociedad y es compartida, cada vez más, por todos los individuos en mayor o menor medida. Sin embargo, lo que separa al individuo común del intelectual, o del científico que estudia la sociedad es que aunque ambos necesitan echar mano de la imaginación para proyectar las causas y consecuencias de los fenómenos que le acontecen, el científico social tiene que “liberarse de las nociones de sentido común y debe depurar y transformar estas nociones en abstracciones más complejas, capaces de funcionar como categorías analíticas del pensamiento [...] Las ciencias sociales son una tentativa permanente de distanciamiento de la realidad inmediata” (Ortiz, 2004: 14-16) y para comprender la realidad, o mejor dicho, para captar las articulaciones de elementos de realidad, no es suficiente impugnar los prejuicios del sentido común punto por punto sino cuestionar radicalmente los principios en los que el sentido común se asienta. Gastón Bachelard (1975) señala que la opinión común piensa mal, o no piensa para ser más exactos, y sólo traduce las necesidades en conocimientos, “designar a los objetos por su utilidad y esa operación se prohíbe la posibilidad de conocerlos” (Bachelard, 1975: 129). La ruptura con el sentido común es una empresa más difícil de lo que puede parecer, pues el observador-investigador: científico, está inmerso en el mundo que estudia, forma parte de la realidad que intenta descifrar y exponer: “Cualquier sociólogo, historiador, antropólogo social y aún un psicólogo, se encuentra inserto dentro de su objeto de estudio, ya que, en tanto individuo, participa de la realidad que investiga” (Vázquez, 1994: 34). Al investigar el científico se enfrenta a los mismos sentimientos de inseguridad, angustia e indeterminación del mundo “moderno”.

Según Renato Ortiz (2004:22), “las ciencias sociales se alimentan del mundo, ése es el material de su existencia, el observador, aquel que lo analiza, está inmerso en los problemas de ese mundo”. En otras palabras, un investigador de lo social es aquel que examina las prácticas sociales mientras éstas son constantemente reformadas a la luz de nueva información sobre esas mismas prácticas y que de esta manera alteran su carácter constituyente (Giddens, 1994). Por lo tanto, la labor del científico social, aquel que observa a la sociedad y analiza la cultura, tiene que superar por fin el camisón de fuerza que se le impuso al querer trasladar los métodos y las técnicas de procurar conocimiento en las ciencias de la naturaleza, y de cierta forma, “los científicos sociales han empezado a

comprender que no necesitaban emular a los físicos o a los humanistas de gabinete” (Geertz, 1994b: 33), en cambio es posible asumir que no es una transcripción literal de la sociedad la que elabora el científico social sino una interpretación de un aspecto de la realidad social inconmensurable en su infinitud de relaciones.

En general, el desarrollo de las ciencias sociales ha sido acompañado con una discusión interminable por la validez de sus teorías, técnicas y métodos y el problema no se encuentra en esta discusión que al contrario resulta prolífica para la reproducción del conocimiento científico, sino en la comparación recurrente de los métodos y las técnicas de las ciencias sociales con los de las ciencias de la naturaleza y del razonamiento lógico y matemático. Cada vez más se advierte la necesidad de superar la concepción heredada de la ciencia positivista de modelo teleológico que ve una causa final e inexplicable en la validez del conocimiento científico y que auto-explica esta validez mediante el propio método de generar conocimiento. En palabras más simples, el conocimiento científico se justifica por el mismo conocimiento científico.

¿En qué se debe de convertir entonces el científico social si se renuncia al mito difundido del científico de bata blanca hundido en el laboratorio experimentando con su objeto de estudio mediante un control esterilizado de cada variable? ¿En qué debe fundamentar la validez de su conocimiento? La respuesta que ofrece Renato Ortiz (2004) es que, inspirado en W. Mills (1983) el oficio del intelectual es parecido al del artesano, que talla con paciencia un objeto único en la unión muchos elementos heterogéneos y nos muestra que el objeto sociológico es un artefacto hecho pieza por pieza, que está confecciona base de conceptos pues éstos son las unidades fundamentales del conocimiento científico social (Ortiz, 2004). Los conceptos, al igual que las artesanías se labran, se pulen, se redondean y constituyen las piezas para armar conocimiento. De esta manera el trabajo del intelectual se vuelve un oficio que requiere paciencia y destreza.

Ortiz (2004:14) compara el oficio intelectual con un tipo específico de quehacer doméstico: la costura. En el trabajo intelectual se debe seleccionar, combinar, recortar e hilvanar las ideas sobre la sociedad para lograr una pieza que reúna hebras diferentes en su confección. Pero si la prenda que se hace en la costura se define en el telar, la obra del trabajo intelectual se teje en el texto: “la escritura es el soporte y la concretización del recorte conceptual”. Un texto se elabora con una maraña de hilos, hebras que conectan

diferentes realidades y vinculan los registros del pasado, la observación del presente y las proyecciones del porvenir. En la obra intelectual “la escritura es el resultado de una costura, de la conjunción entre la aguja y los hilos, la problemática teórica y los datos” (2004: 14). El oficio del intelectual es el de armar una explicación del mundo ahí donde reina la indeterminación y la falta de entendimiento por medio de un texto que es una abstracción selectiva de la sociedad y una interpretación de los hechos sociales.

El oficio de cartógrafo, si seguimos a Jesús Martín Barbero (2002) sería el de embarcarnos en una travesía intelectual para la que se han construido algunas rutas, pero que en la que cada académico debe construir sus propias marcas y ayudar a identificar las nuevas coordenadas para el estudio de la comunicación y la cultura.

El pensar al quehacer científico como el quehacer de un oficio habitual implica asignarle un papel fundamental al individuo en la investigación, un regreso del sujeto como diría Jesús Ibáñez (1991), no solamente del que se investiga, sino del propio investigador que por varias décadas se ha escondido ante la aparente objetividad del autor fantasma que esconde el puño de su escritura. Implica también aceptar que el conocimiento nunca se erige por sí mismo, ni emerge en el vacío producto de alguna inspiración. Cualquier tipo de conocimiento se encuentra situado, es decir, depende del que conoce, de donde se conoce, que se conoce, como se conoce, etc. Mediante este supuesto podríamos argumentar que un tipo de conocimiento sirve para algunas situaciones y para otras no, pues el acto de conocer está condicionado por una infinidad de variables, está misma inestabilidad supondría que en ciertas ocasiones las variables determinan la validez o invalidez de cierto conocimiento.

Implica también renunciar a la universalización del conocimiento científico, a la búsqueda de esencias en el funcionamiento de la sociedad y a las definiciones de pronta respuesta. ¿Y que nos queda entonces? La capacidad de hacer emerger preguntas acordes a la condición del mundo moderno. El quiebre epistemológico de asignarle un papel primordial a la experiencia del investigador en la construcción de conocimiento es una llamada de atención que se extiende cada vez más en las disciplinas sociales: desde la sociología, (Bourdieu, 1975); la comunicación (Martín Barbero, 2002) hasta la antropología (Geertz 1994) y la práctica etnográfica (Marcus y Cushman, 1983).

Propongo entonces una pequeña variación a la visión del científico social planteada arriba para pensar su oficio como el oficio de un navegante.

1.1 *El navegante de lo social*

Un navegante es aquel que lleva la embarcación de un punto a otro de la forma más segura tratando de evitar cualquier obstáculo que impida el avance. Para navegar, se requiere no sólo un conocimiento profundo de la ciencia náutica, sino también la «experiencia» que sólo se adquiere después de mucho navegar por una ruta específica pues aunque el camino sea conocido siempre aguardan nuevos e inesperados encuentros en su tránsito. Podemos definir entonces a tal «experiencia de navegación» como la interiorización de las maniobras realizadas para sortear tales imprevistos que pueden impedir que la embarcación llegue a su destino. Estos destinos y las rutas que hay que seguir para llegar a ellos, se indican en los mapas, (cuando éstos existen) que ayudan y guían la navegación pues permiten trazar una planificación inicial y determinar la posición, dirección y distancia del destino final, sin embargo no existe mapa único que abarque la totalidad de los sucesos que acontecen al andar. Un mapa es solamente la representación geográfica, frecuentemente bidimensional, de una superficie y no una traducción literal de la tierra en permanente movimiento. Es por eso que el navegante siempre permanece atento, observando con atención los mapas del camino al mismo tiempo en que lo transita.

Entre las tareas del navegante, además de timonear el barco, está la del registro de todas las ocurrencias de la navegación. Es su obligación anotar en la bitácora los cambios de rumbo, los cambios de tiempo y la velocidad en que la distancia es recorrida por la embarcación. Esta acción resulta muy importante pues permite trazar nuevas rutas en viejos mapas o, incluso permite elaborar nuevas cartas náuticas que lleven a destinos desconocidos. Para esta tarea son iguales de importantes tanto la elaboración de mapas como los relatos de viaje del navegante que hablarían de la forma en que estos mapas son leídos. Así pues, el oficio del navegante requiere saber leer los mapas disponibles y conducir la embarcación a su destino librando los obstáculos del camino, pero un buen navegante sabe también elaborar sus propias rutas y atajos y registrar sus maniobras para permitir la construcción de nuevos mapas. Un buen navegante es al mismo tiempo viajero, cartógrafo y cronista del viaje de su embarcación (Martin Barbero, 2002).

Resumiendo lo hasta aquí dicho, la reflexión sobre la sociedad es anterior a la ciencia (Durkheim, 1975) el hombre no puede vivir en medio de las cosas sin formularse sus ideas sobre ellas, a las cuales ajusta su conducta. Los vertiginosos cambios originados en la sociedad por el debilitamiento del Estado, la secularización del conocimiento y la aparición de medios de comunicación obligan al individuo, a partir del siglo XVII, a desarrollar un tipo de imaginación sociológica para proyectar explicaciones sobre la versión del mundo social que le acontece.

Estas «prenociones», producto del sentido común sirven al individuo para los usos corrientes de la vida, por medio de ellas intenta entender el mundo que le rodea. Pero ante la incapacidad de comprender la totalidad de la vida social, las «prenociones» apuran un conocimiento que estructure las prácticas sociales y tales prácticas estructuran a su vez tal conocimiento. Por esta razón, el sentido común es un saber esencialmente empírico más no profundamente analítico. La complejidad del mundo social sobrepasa la capacidad individual de comprensión y es necesario hacer un sobreesfuerzo para romper con los prejuicios con que se comprenden los hechos sociales; esto se logra con el uso de métodos y técnicas que permiten tomar distancia de la realidad. El oficio del intelectual requiere la construcción del objeto sociológico con el mismo cuidado y la misma paciencia con la que se elabora una pieza de artesanía y si concordamos con la visión del científico como artesano entonces debemos aceptar que el conocimiento que genera es una interpretación original, única del fenómeno social que observa y estudia y que es en su texto donde se juega la construcción del conocimiento científico.

No se trata entonces de negar la existencia de las «prenociones» para construir conocimiento científico, pues las percibimos como a la vida misma en un especie de reduccionismo de la complejidad social, sino de reconocer que es necesario poner en duda las ideas con la que entendemos un hecho social pues éstas no son sustitutos legítimos de las cosas. Es necesario descartar sistemáticamente todas las prenociones y “sólo emplear conceptos elaborados científicamente, es decir, contruidos según el método que instituye, todos los que tengan otro origen deben ser rechazados, por lo menos provisionalmente” (Durkheim 1975:133).

La ruptura epistemológica (Bourdieu,1975) con el saber que otorga el sentido común no significa una renuncia a la observación de la vida cotidiana, que finalmente es el terreno donde se instituyen aquellas prácticas socioculturales significativas que se busca entender en un proyecto de investigación. De lo que trata ahora la objetividad científica es de mantener un estado de vigilancia epistemológica (Bourdieu,1975) permanente para mostrar sin recelo los límites de nuestro entendimiento, la forma en que transitamos del sentido común al conocimiento científico y la constitución del método con el que nos enfrentamos a la realidad estudiada. Es por eso que me parece que podemos ver el oficio del intelectual como el de un navegante que se mantiene alerta del camino mientras registra y narra su travesía.

Finalmente, Gauss (1975) argumenta, que elaborar definiciones provisionales en la investigación puede ser un instrumento útil para la ruptura con las prenociones y debe destinarse exclusivamente a emprender la investigación. Esta definición provisional aparece al comienzo de la investigación, en un momento en que los hechos solamente son conocidos desde fuera, por medio de signos exteriores y facilita el “determinar la cosa que ha de estudiarse, sin hacer anticipaciones acerca de los resultados del estudio” (Gauss, 1975: 135). Ayuda la labor de investigación puesto que delimita el campo de observación y da metodividad a la verificación de las hipótesis.

Atendiendo a esta idea y buscando delinear el objeto de estudio de este trabajo me permito introducir las prenociones con las que se parte en este viaje y que hablarían de un primer acercamiento a los actores de esta investigación, que aunque se transforman a lo largo del texto nos permite por lo pronto soltar las amarras, levar anclas y apuntar el rumbo de la embarcación.

1.2 *Las amarras al embarcadero*

Para formular, como M. Mauss (1975) indica, una definición provisional de lo que se estudia en ésta investigación es necesario situar, en primer lugar los aspectos generales de los actores principales involucrados en este estudio. Podríamos comenzar diciendo que la investigación finalmente se centra en el *Cirque du Soleil*, una empresa que es parte y protagonista del movimiento de «circos contemporáneos» aparecido en Canadá y Europa en la década de los ochentas del siglo XX y que practican el espectáculo circense de una forma diferente al circo que se identifica como tradicional¹.

Para Klauss Bruhn Jensen (2002) la práctica de investigación puede ser entendida como un tipo particular de interacción social, regida por reglas que implican por lo menos al investigador, sus investigados, respondientes o entrevistados (u otros recursos de evidencia) y la comunidad de colegas, que tarde que temprano evaluarán la calidad de los descubrimientos y la conducta profesional del investigador. Siguiendo este argumento, el *Cirque du Soleil* toma el papel de la comunidad investigada y es el campo académico de la comunicación el que evalúa y autoriza la construcción, recorte y redefinición del *Cirque du Soleil* hacia un objeto de estudio legítimo de la investigación sociocultural en México. Me refiero al término "campo académico de la comunicación", entendido desde la definición de Fuentes Navarro (1997) quien propone que:

No es a las prácticas sociales de comunicación (masivas o no) a las que se hace referencia, ni a las instituciones que se han especializado en su ejercicio y en su control social, sino a aquellas que toman a éstas como su referente, es decir, las que son realizadas principalmente por académicos (universitarios), con el propósito general de conocer, explicar e intervenir en la transformación intencionada de las prácticas sociales de comunicación (Fuentes Navarro, 1997:41-50) .

No obstante, no podemos pensar en un campo académico como un espacio donde se definen fronteras perfectamente delimitadas entre áreas de estudio mediante objetos, métodos, o teorías específicas en cada área. Por el contrario, la autonomía del campo

¹ La distinción analítica más detallada del circo tradicional y el circo contemporáneo así como una definición propuesta para efectos de este estudio se encuentra un poco más adelante en el capítulo II: *El circo y la modernidad*.

académico de la comunicación presenta, como todas las disciplinas de la ciencia social, de una “porosidad de sus fronteras” (Ortiz, 2004: 135-165).

Con frecuencia, se advierte el carácter urgente del llamado que se hace a los estudiosos de la comunicación a sumarse a una meta-reflexión seria del campo que posibilite una reconfiguración de la enseñanza y la práctica de la comunicación. Es inminente la necesidad de afrontar “los múltiples reajustes teóricos y prácticos, epistemológicos, económicos y éticos” (Fuentes Navarro, 1997:51) que parecen indispensables para superar la visión del profesional de la comunicación fragmentado y es conveniente fomentar la convergencia de las habilidades técnicas, intelectuales y científicas que se han planteado en proyectos educativos separados (por lo menos en América Latina) de cara a los profundos procesos de hibridaciones, desterritorializaciones, descentramientos y reorganizaciones de la experiencia social (Martín Barbero, 1991; Fuentes Navarro, 1997).

Esta porosidad de fronteras no se vive como algo lejano y ajeno. Personalmente, el problema más serio con el que me enfrenté al intentar definir un enfoque específico para el estudio del *Cirque du Soleil* fue precisamente la convergencia de disciplinas científico-sociales en el seno del pensamiento sobre la comunicación, que si bien representa una valiosa oportunidad de abrir el fenómeno para comprenderlo desde marcos teórico-metodológicos más amplios, también acarrea un problema de inseguridad sobre qué distingue al objeto de estudio propio de la investigación sociocultural y de los estudios de comunicación. Es entonces una oportunidad de búsqueda del propio oficio de intelectual, o de propias rutas de navegación, siguiendo la analogía que elegí para la construcción de esta tesis, pero también se corre el peligro de perderse y quedar a la deriva flotando en mares desconocidos incapaz de formular un mapa de retorno.

En lo que concierne a este proyecto, no fue sólo al iniciar la labor de investigación sino durante todo el trayecto cuando experimenté una constante necesidad de preguntarme sobre qué decisiones debía tomar para convertir un viaje personal de conocimiento en una propuesta seria, sólida y fructífera de investigación científica, pues ya señalaba Durkheim desde 1973 que la explicación de los hechos sociales no debe buscarse en su correlato individual y psicológico del investigador, “la causa determinante de un hecho social debe ser buscada entre los hechos sociales antecedentes, y no entre los estados de la conciencia individual” (Durkheim 1975b:176)

Como ya se ha mencionado, las prenociones no pueden tomarse por dadas. Es necesario someter a la crítica el significado de las palabras con las que representamos a los hechos sociales que ocupan nuestro interés. Mediante estas técnicas de ruptura es posible abrir los supuestos con los que se entiende la realidad estudiada y, extensivamente, abrir la realidad misma para comprenderla de modo diferente, en profundidad. Esto significa que las prenociones articulan la forma primera en que concebimos el mundo y así posibilitan nuestra acción en éste, la ruptura con tales prenociones modifica el mundo concebido y por consiguiente las posibilidades de acción en él.

Pero ¿cómo se hace esto? ¿Cómo trascender mis prejuicios sobre el *Cirque du Soleil* para ofrecer una plataforma conceptual para su estudio? ¿Qué es lo que puedo, debo y quiero entender de la totalidad del fenómeno del *Cirque du Soleil* y del circo en general? ¿Qué del circo es pertinente para la investigación del campo de comunicación? Y ¿Qué del polifacético campo de comunicación representa una plataforma sólida para la interpretación del circo? ¿Qué es el circo a final de cuentas? ¿Qué tipo de análisis es necesario para su entendimiento? ¿Cuál es el vínculo entre el circo y la comunicación? ¿Hay que estudiar al circo en su devenir histórico o en su constitución actual? ¿Debo estudiarlo desde el interior y reconstruir el relato del circo desde los sujetos o analizarlo como una institución social entre muchas otras? ¿Dónde están las prenociones y como se supera este saber común?

Es necesario, antes de partir, trazar un mapa provisional que fije la posición y distancia de las tierras del *Cirque du Soleil* y vaya construyendo una pregunta de investigación que como «brújula» ayude a vigilar la travesía para llegar hasta allá. El problema es que a las islas del *Cirque du Soleil* no se llega directamente, es necesario primero apuntar la embarcación al circo tradicional y desembarcar las prenociones que estorban para afinar la navegación. Es conveniente entonces elaborar un mapa de las prenociones con las que se inicia el viaje.

1.3 *Mapa provisional con las prenaciones sobre el circo*

Antes que la empresa *Cirque du Soleil* apareciera como actor fundamental de la tesis, yo había dirigido mi mirada al circo tradicional en el que solamente había participado como espectador durante de mi niñez y que para ser honesto nunca causó alguna pasión significativa; lo recuerdo como un espectáculo un tanto terrorífico, impresionante, colorido y de gente diferente. Cuando pensé en la posibilidad de estudiarlo para mi tesis de posgrado, sin reflexionarlo demasiado, el circo me pareció una especie de buhonero cultural: un tipo de vendedor ambulante de baratijas culturales y un sobreviviente errante del entretenimiento popular. Tenía la idea de que en la escenificación de sus actos se llevaba a cabo la versión más radical de la transacción colectiva que se establece en aras del espectáculo; radical pues en la mayoría de los actos circenses el artista puede encontrar la muerte frente a un público que paga una suma precisamente para verlo exponerse.

Llamaba mi atención el pensar que el acto circense es una prueba de lo profundamente social de todo espectáculo, pues en la pista está la posibilidad viva representar a una sociedad trastocada en las leyes que fuera de la carpa se erigen sin cuestionamiento. En el circo se desafían aquellas leyes sociales que dictan cómo se debe vestir y vivir y aquellas leyes naturales que dictan lo que es humano y lo que lo separa de las bestias salvajes. Me parecía que en el acto circense iba a encontrar la representación de las contradicciones con las que suele instaurarse el orden social: en el acto circense las bestias salvajes se domesticaban para que puedan aparecer en el acto como salvajes; el incoherente acto del payaso, paradójicamente, me parecía el acto con mayor coherencia; las suertes del equilibrista o las flexiones del contorsionista me parecían acrobacias que perfectamente podían pensarse como metáforas de las situaciones de la vida social cotidiana.

Por último, me parecía fascinante pensar que para poder producir un *show* como el espectáculo circense es necesario vivir de cierta manera y sobre todo es necesario ser de cierta manera.

Unas semanas después de tomar la decisión de situar al circo como el destino de este viaje de investigación, dí un paso que me pareció metodológicamente corolario y viré la barca hacia el *Cirque du Soleil* pensando que para estudiar el fenómeno social llamado

“circo” era conveniente investigar al circo actual más famoso. Creí entonces que el *Cirque du Soleil* representaba un paso más arriba en la evolución histórica del circo tradicional: el caso exitoso de una formula conocida. No fue difícil sustentar la idea de que este circo es el más famoso y exitoso del mundo, por lo menos así lo decían mis conocidos y amigos que hablaban de éste circo apasionadamente como quien habla con familiaridad de una celebridad lejana. Lo percibí también en algunos canales de televisión privada como *People & Arts*, que con regularidad transmiten entrevistas, documentales y espectáculos de esta empresa canadiense. Inclusive el *Cirque du Soleil* había hecho una presentación en la entrega de los Oscars del 2002 en la ciudad de Los Ángeles, California que los había puesto en los ojos de todo el mundo.

Mi primer error en la investigación fue obviar las implicaciones de la magnitud del *Cirque du Soleil*; simplemente pensé que era un circo más grande, pero un circo al final de cuentas clamando por ser resucitado de algún modo.

Aunque la descripción detallada de la empresa *Cirque du Soleil* se encuentra más adelante en este documento (Cfr. Capítulo III, sección 3.2), basta decir por ahora que cuando revisé a detalle los documentales que existen sobre el *Cirque du Soleil* (Duval, 1994; Bensaddek 2004) y la información disponible en Internet, (principalmente en el sitio oficial del *Cirque du Soleil*: <http://www.cirquedusoleil.com>), me di cuenta que esta empresa funciona como industria mediática de intereses comerciales a gran escala y está muy alejada de mi visión del circo como buhonero cultural. El *Cirque du Soleil* es una organización multimedia transnacional con estrategias globales de comunicación y no un circo sobreviviente errante del espectáculo. Las rutas de circulación de los *shows* del *Cirque du Soleil* no son en absoluto errantes, sino estrategias de negocios completamente planeadas bajo las lógicas de producción de una empresa transnacional.

Pero no adelantemos la reflexión y veamos en primer lugar que la palabra “circo” se encuentra naturalizada en la cotidianidad como una forma de espectáculo y un tipo de entretenimiento en vivo pero realmente ¿Qué se entiende por la palabra circo, más allá de lo que el sentido común dicta?

II. EL CIRCO IMAGINADO

Cuando el circo ha cerrado al público el espectáculo duerme. Los artistas descansan, los payasos se despintan y los trapeceistas cuelgan sus leotardos. La carpa sigue en pie aunque con el estómago vacío: sin gente, sin actos y sin contorsionismos. Las luces se han apagado, los ruidos han cesado y todo el circo duerme... A esas horas de la madrugada ¿el circo sigue siendo circo?...

Si creemos que mientras se erija una carpa en un lote baldío el circo se sigue llamando circo, entonces ¿qué pasa cuando los carromatos, los trailers que transportan el vestuario y hasta las jaulas con animales toman la carretera para desplazarse a otra ciudad, o a otro pueblo?; ¿Qué pasa en el momento en que los artistas viajan en un avión mientras la carpa se desplaza desarmada en el remolque de un camión?... ¿el circo sigue llamándose circo? ¿O se desintegra el circo cuando la carpa se desmonta y se reedifica cuando esta se levanta?

Parece que la significación de la palabra circo se guarda en un mecanismo que se activa y desactiva aunque en la imaginación siempre continúe un remanente que nos orienta sobre lo que es un circo. En otras palabras, en un miércoles cualquiera podría estar un malabarista viendo una película dentro de una sala de cine y a pesar de estar completamente ataviado con su disfraz de cirquero no puede ser el circo por sí mismo. A la misma hora, un elefante puede erguirse sobre su pata trasera y tampoco puede ser el circo por sí solo. A sólo unas cuerdas y en el mismo instante, puede una veintena de payasos pintarrajeados hacer ademanes en la intersección de dos avenidas y aún los veinte juntos no son el circo. Sin embargo, pueden encontrarse todos estos personajes ese mismo miércoles por la noche bajo una carpa y sin ninguna duda ser parte del circo, y en efecto, ser el circo en última instancia.

Ahora, estos integrantes del circo que vagaron por rincones de una ciudad y actuaron por diferentes puntos de ella, en realidad nunca dejaron de ser el circo, pero al desplazarse y alejarse momentáneamente de la pista, pierden parte de su pertenencia escindiéndose de la significación que le permite a la palabra “circo” sostenerse como unidad, ¿o es que en realidad se debe pensar a la unidad del circo de manera diferente?... ¿descentralizada, desarticulada, movable y fragmentada?

Si nos movemos hacia el campo de lo que permanece en la memoria colectiva (Ortiz, 2000) cuando hablamos de circo, podemos ver que existe un uso extendido (y metafórico) del sentido de la palabra “circo”. Puesto a funcionar principalmente en los escándalos públicos -y políticos en gran medida - el circo se utiliza para definir alguna situación que se complica sin necesidad aparente, que se sale del control y raya en el ridículo o en lo sobreactuado y que además está expuesta a la mirada de muchos espectadores. Para muestra sólo hace falta dar una hojeda a los títulos de algunas publicaciones periódicas encontradas al azar en Internet.:

- “El circo político californiano en la etapa final con tendencia favorable a Terminador” aparecido en el periódico “La Jornada” de México D.F. el jueves 2 de octubre del 2003
- “Primera Dama no debe ser citada al Congreso para evitar “circo político” decía Juan Sheput, consejero presidencial en el programa “Cabina Abierta” de CPN RADIO en Perú.
- “Rafael Estrella reprocha al PP que organizaran “un circo político” para convertir a su diputado en un “héroe nacional” aparecido en el “Correo digital” periódico de Madrid, España el domingo 17 de octubre de 2004.
- El “Seattle Post Intelligencer” publica el 11 de agosto de 1999 lo siguiente “In Iowa the politics become a straw circus.”
- Me molestó que hicieran un circo con mi vida” se quejaba la cubana Mey Santamarina, (quién es parte del elenco de un programa televisivo en Chile), en referencia a su “tortuosa” relación con la prensa local. Comentario aparecido en “La cuarta”: un periódico chileno, el 21 de enero del 2005.

A diferencia de otros espectáculos, como la ópera y el teatro, existe una noción generalizada del circo y una idea más o menos clara de lo que podemos encontrar en su interior. Esta noción generalizada de lo que es un circo podríamos definirla con el término de circo imaginado, que inspirado en la noción de lugar de Michael De Certeau (1999), podría definirse como la configuración instantánea de elementos correlacionados y distribuidos a manera de posiciones estables entre ellos. Así entonces, sólo es posible la noción del circo en la imaginación mediante la distribución de elementos simbólicos que lo conforman. Pensar en circo es, en primer lugar, pensar en el repertorio simbólico más

representativo del circo: las fieras amaestradas en la jaula de domadores, el payaso vagabundo, los malabaristas de pelotas, las trapecistas en sus trajes brillantes, o los contorsionistas con la cabeza entre las piernas.

Los elementos del circo imaginado, como podemos ver en los títulos periodísticos anteriores, pueden funcionar como analogías a otros aspectos de la vida social. De esa forma, el circo imaginado se puede poblar con la constelación de otros universos simbólicos (Pross, 1989) de otros sistemas sociales como la política y su fauna de senadores, diputados o congresistas.

El que exista una noción colectiva del «circo imaginado» permite que el público genere ciertas demandas y expectativas previas a la asistencia a un verdadero espectáculo circense. Estas demandas, hasta la aparición del *nouveau cirque*², estaban asociadas a una idea estéril e inmaculada del entretenimiento. Julio Revolledo Cárdenas (2004), gran conocedor de la historia del circo en México, dice que éste “debe ser apolítico e imparcial [y agrega que] para presenciar una función de circo no se necesita ni experiencia, ni poseer conocimiento de ninguna especie; se trata sólo de ver, oír y sentir de la manera más llana y cristalina como nos lo presenta la naturaleza” (Revolledo, 2004: 31). Pero, la aparición de un movimiento de circos diferentes que surge desde la década de los ochentas del siglo pasado en Europa y Canadá y que encabeza la empresa *Cirque du Soleil*, parece romper completamente con el paradigma del “puro entretenimiento puro” ligado al espectáculo circense. El *nouveau cirque* clama por dar su versión del mundo y por ofrecer un relato alternativo de los conflictos y los ideales de la humanidad.

Para Franco Dragone, afamado creador y director de varios espectáculos del *Cirque du Soleil*, la creación de cada *show* se inspira en la vida social y política –en su sentido amplio–, en la tradición artística y la vida cotidiana en el circo y, finalmente, en la biografía institucional del *Cirque du Soleil* (Babinski, 2004). Visto así, el circo como «espacio comunicativo» no significa una desconexión de toda realidad, al contrario, es un espacio donde a un tiempo determinado se ofrecen correlatos del mundo representados por medio de una intensa y rica experiencia sensitiva de carácter colectivo.

² El *nouveau cirque* (nuevo circo) o circo contemporáneo alude a un nuevo concepto de espectáculo circense. La descripción detallada de este tipo de circo se encuentra más adelante en este documento.

Siguiendo a De Certeau (1999), me permito introducir, el término de circo practicado que, adaptado a la concepción que tiene De Certeau (1999) de espacio que remitiría a la movilización de los elementos de un circo imaginado en prácticas articuladas en una configuración espacio-temporal específica. El circo como espacio practicado sería el efecto y escenificación de una concepción previa del circo.

Hago la distinción analítica entre circo imaginado y circo practicado por dos motivos principales: En primer lugar porque la noción de “espacios” inspirada en el trabajo de Michel De Certeau (1999) permite abordar los desplazamientos simbólicos del circo entendido como aquellos mecanismos por los que el circo imaginado se configura y el circo practicado se construye, pues cuando hablamos de espacios de comunicación creados, por el acto del consumo y la interpretación, estos pueden ser geográficos y físicos, o no físicos y no geográficos (De Certeau, 1999). Estos mecanismos de adaptación del circo imaginado (que condensa la comprensión colectiva de la historia del circo) al circo practicado actualmente son de capital importancia para comprender las lógicas por las que funciona el circo contemporáneo y que le han traído tanto éxito en el siglo XX. El segundo motivo, intrínsecamente ligado al anterior, es porque sencillamente el «circo imaginado» resulta ser considerablemente diferente del «circo practicado» en el siglo XXI.

Yoram S. Carmeli (1987), hace una travesía por la literatura británica que aborda al circo y argumenta que “la Inglaterra” del siglo XIX está profundamente reflejada en la forma de cómo se conciben y se narran los circos de aquel entonces. Cabe señalar que Carmeli sostiene la tesis de que toda la literatura que habla del circo, es parte esencial del acto circense pues va configurando el pasado mientras se representa el presente y muestra que la literatura es un vehículo para la objetivación de un circo ilusorio real, un circo “fuera” del tiempo social y de las relaciones sociales (Carmeli, 1987, 1991). La idea de este circo ilusorio refuerza el entendimiento de lo que llamo como circo imaginado. Como se verá más adelante, la primera hipótesis que formularé en este trabajo es precisamente la de la reinención del espectáculo circense. Afirmaré, que en efecto, en manos del *Cirque du Soleil* se ha logrado concebir y practicar una nueva versión del circo. Pero que ésta transformación, aunque cierta, conlleva profundas implicaciones sociales que se analizarán en su momento. En otras palabras, en esta investigación busco acercarme al análisis de lo

que actualmente se llama “circo” pero resulta imposible analizar una supuesta reinvencción del circo sin revisar antes lo que ha sido el circo en la historia.

En el siguiente apartado se brinda un breve análisis sociohistórico del circo moderno y las características más puntuales que lo distinguen del llamado circo contemporáneo.

2.1 Antecedentes históricos de la Carpa Circense.

Un vistazo a la historia del circo y del fenómeno social circense nos muestra que la noción de «circo imaginado» planteada está más cerca de los elementos que conforman el espectáculo circense tradicional, pero este término no debe entenderse como una traducción literal del circo tradicional en su versión simbólica, sino a la reconfiguración en constante actualización de la noción de “circo”, en ese sentido hablar de circo imaginado es hablar de una exploración más que de una definición.

Por su parte, la historia hace referencia continuamente a los fenómenos sociales como si fueran sustantivos y, como sustantivo, el circo se puede rastrear hasta la cultura romana del siglo III a.C., y es precisamente ahí donde surge la palabra latina *circus*, (círculo o cerco) para denominar las grandes construcciones arquitectónicas en forma de U alargada destinadas a grandes espectáculos públicos como las carreras de caballos o las míticas luchas de gladiadores. Estos espacios de cielo abierto gozaron de una gran popularidad y un importante rol político: “en el año 100, la inmensa longitud del circo competía, según las palabras de Plinio el Joven, con el esplendor de los templos; era un recinto digno de la nación vencedora de tantos pueblos y tan grandioso como los espectáculos que dentro de él se celebraban” (Revolledo, 2004:35).

La estructura del circo romano fue muy diferente a la del circo de carpa. Además de los circos existían los anfiteatros romanos que eran construcciones arquitectónicas destinadas a albergar grandes espectáculos públicos. Los anfiteatros estaban constituidos por gradas circulares para los espectadores; y sus fachadas tenían una apariencia colosal y se construían ante un verdadero despliegue de racionalidad técnica. Desde entonces existían pistas que en un momento se llenaban de agua y construcciones circulares enormes divididas en dos partes abiertas y opuestas entre sí que en un momento dado giraban sobre

su propio eje para formar en su unión una pista donde luchaban los gladiadores. El anfiteatro Flaviano (hoy Coliseo Romano) albergaba a más de 50 mil espectadores lo que sugiere la magnitud e importancia de estas construcciones dedicadas al espectáculo.

La destrucción del imperio romano marcó la desaparición de los circos y los anfiteatros y no hubo, durante catorce siglos, algún espacio reconocido que aglutinara los espectadores y los diversos espectáculos acontecidos en el circo romano. Al parecer, no hubo durante la edad media y los inicios del renacimiento ninguna construcción circular que se asemejara al circo romano y que tuviera la misma importancia. Se cree que los actos que antes se congregaban en el mismo espacio del circo vagaron por separado durante los años que comprenden la desaparición del circo romano y la aparición del circo moderno (Revolledo, 2004).

Actualmente, la carpa es signo característico de un circo pero el primer uso de la carpa de circo se sitúa en el año de 1825 en el circo de J. Purdy Brown en Wellington, Delaware y para entonces ya existía lo que se conoce como circo moderno. La aparición del primer circo llamado moderno data de 1782 con el “*Royal Circus*” de Charles Hughes. Pero es Philip Astley, sargento de la caballería inglesa, el que se considera “padre” del circo moderno al construir en 1768 una pista de trece metros de diámetro donde montó un espectáculo que combinaba un tipo de comedia con ejercicios ecuestres que incluían el acto de “un alambrista, un payaso, un hombre fuerte, gimnastas, un caballo educado y una banda modesta” (Revolledo, 2004: 51), no obstante Chales Hughes es el primer que utiliza la palabra *circo* para designar a su espectáculo Aún así, el espectáculo de P. Astley en Inglaterra es considerado como el origen del circo moderno (Revolledo, 2004)..

A partir de entonces, el circo se ha desarrollado en diferentes puntos del planeta siendo los circos inglés, americano, ruso y del Oriente (y en cierta medida el circo australiano) los que guardan una tradición más arraigada en las artes circenses y un desarrollo más prolífico en cuanto a empresas circenses. De todos ellos el circo americano ve nacer la versión más exitosa del circo moderno.

Pero antes de continuar habrá que hacer una aclaración. La modernidad a la que refiere el término circo moderno no corresponde a la noción de modernidad que se utiliza en esta tesis y seguramente se caería en enredos se sigue utilizando tal término, es por eso que en lo sucesivo voy a denominar como “circo tradicional” al espectáculo que aparece a

finales del siglo XVIII y que hasta ahora he venido llamando como circo moderno, pero ¿qué diferencia existe entre el circo tradicional del circo contemporáneo?.

2.2 Distinción entre el circo tradicional y el nuevo circo

Desde su aparición, el circo tradicional se ha señalado como un lugar que aglutina ciertas prácticas sociales y determinadas manifestaciones que se denominan, no sin recelo, como prácticas o expresiones artísticas y se caracterizan por la ejecución de habilidades acrobáticas o habilidades extraordinarias como la domesticación de bestias salvajes o la demostración de fuerza física. Otra de las características principales del denominado circo tradicional es su trashumancia: la esencia itinerante de sus *shows*.

La formula más conocida del circo tradicional es la de un espectáculo popular que acontece en una carpa desmontable donde se escenifican actos de comedia, habilidad y destreza aislados entre sí y acompañados de música de marcha, de instrumentos de viento y de redobles de tambores. Cada circo presenta actos diferentes y precisamente eso los distingue uno de otro; pero, en general, la formula del circo tradicional perduró durante todo el siglo XIX y el siglo XX, por lo menos en la cultura occidental.

De la unión de dos importantes empresas circenses de la tradición norteamericana nace el *Ringling Bros. Barnum and Baily Circus* que llega a ser el principal exponente del espectáculo circense creando una producción capaz de mover dos grandes espectáculos circenses al mismo tiempo. El cambio llega cuando en la década de los ochentas, un movimiento de circos diferentes aparece en Francia, Inglaterra y en Canadá principalmente. Estos circos compartían, en primer lugar, una búsqueda férrea por el virtuosismo acrobático y por el *high performance*, que se refiere a una calidad cuasi-olímpica de la ejecución física en los actos. Estos circos también confeccionan un estilo de espectáculo notablemente diferente al circo tradicional que mezcla a partes iguales el circo, el teatro, la danza, el perfeccionismo, el paroxismo gimnástico y la delicadeza en las formas de ejecución (Michael Schoenecke, 1996). Además no utilizan ningún animal para sus actos.

Del circo tradicional se conservan los actos como el trapecio fijo, el cuadro aéreo, el trapecio volante, el equilibrio en cable, el funambulismo, la acrobacia sobre bicicleta, el malabarismo y el arte del *clown*. (De Blás, 2000:9) pero la diferencia radica principalmente

en que el circo contemporáneo añade una línea narrativa que guía todo el espectáculo. Estos circos añaden un hilo conductor a sus actos y cuentan una historia haciendo uso con todos los recursos expresivos posibles, diseñando la música, el vestuario y la escenografía para cada acto y para cada personaje. A ese conjunto de circos se les denomina como el movimiento de «circo contemporáneo» o “*nouveau cirque*”.

Es Kenneth Little (1995) quién señala, en terrenos antropológicos, la especificidad del circo contemporáneo y analiza el caso del *Cirque Archaos*, y relata como este circo busca los rincones de Toronto, Canadá para instalar su *show* trasgresor, semi-pornográfico y que con prontitud es catalogado como inmoral y ocasiona serias tensiones con la sociedad y el gobierno canadiense. El autor muestra cómo el circo contemporáneo puede ser un vehículo para la representación de mundos diferentes y que “el circo ha venido siendo una fuente de otredad organizada a través de la lógica clasificatoria de lo diferente que produce la discriminación” (Little, 1995: 23). Lisa Burns (2003), por su parte se centra en la literatura americana que habla del circo para estudiar las variaciones lingüísticas dentro del espectáculo circense desde una perspectiva semiótica-lingüística. Su trabajo aporta una rica y valiosa reconstrucción histórica del circo y también ofrece una distinción entre el circo tradicional americano y el nuevo circo que aparece en Norteamérica.

La siguiente tabla resume las diferencias entre el circo tradicional y el circo contemporáneo que he encontrado en la revisión histórica del circo tradicional y en el análisis particular de la producción del *Cirque du Soleil*.

Tabla N.1: Comparativo del circo tradicional y del circo del espectáculo (Nuevo circo)

Circo tradicional	Circo Contemporáneo
Esquema de producción familiar	Empresa privada del espectáculo con una organización y delimitación de áreas especializadas en su interior.
Formula tradicional del espectáculo circense	Reconceptualización integral de la formula del espectáculo circense
Flexibilidad en el desempeño físico del <i>performance</i> artístico	Exigencias de alto desempeño físico para el <i>performance</i> artístico
Actos desarticulados entre sí	Actos que son parte de una estructura narrativa mayor que vincula cada acto con una unidad de significación mayor.
Se orienta a la población infantil	Se orienta al mercado adulto
Se utilizan animales para sus actos	Prescinden del uso de animales para sus actos
Se caracteriza por música de fanfarrias, marchas, banda de viento, y música grabada	Cuenta con composiciones especiales para cada acto y la música se ejecuta en vivo, con sistemas de audio de gran calidad
Tecnología rudimentaria de iluminación	Alta tecnología en iluminación y en el diseño de escenario
Mercadotecnia y promoción realizada por la propia familia que produce el espectáculo	Mercadotecnia estratégica que lleva a cabo un departamento especializado
Costo relativamente bajo de la entrada	Costo alto del boleto de entrada

Canadá, un país que antes de 1980 carecía de una tradición circense ve nacer en la región de Quebec al primer circo nacional que después se convertiría en uno de los referentes indiscutible de la cultura canadiense: El *Cirque du Soleil*. Parece conveniente ahora revisar la historia de esta empresa circense; principal protagonista del circo contemporáneo y empezar a movernos del circo imaginado al circo practicado del siglo XX.

2.3 Semblanza histórica de un circo contemporáneo: el Cirque du Soleil

La siguiente biografía se construye exclusivamente de la información que brinda el trabajo de Babinski (2004) que compila la historia de los veinte años de existencia del *Cirque du Soleil* (Babinsky, 2005) y de la sección de información para prensa en el sitio oficial del *Cirque du Soleil* (<http://www.cirquedusoleil.com/CirqueDuSoleil/en/Pressroom>)

1982

La historia comienza en 1982 en Baie-Saint-Paul en Quebec, Canadá donde un grupo de artistas de la calle se reúne para zanquear juntos en las calles y para hacer malabares y actos de tragafuegos. Ellos se hacen llamar “*the Club des Talons Hauts*” (El Club de los Tacones Altos). Movidos por la aceptación del público deciden organizar un festival llamado *the Fête Foraine de Baie-Saint-Paul*, que sería el precursor del *Cirque du Soleil*.

1984

Cirque du Soleil nace con la ayuda del gobierno de Quebec. Como parte de las celebraciones del 450th aniversario del descubrimiento de Canadá. Este circo esta basado en un nuevo concepto: una interesante mezcla dramática de las artes circenses y el entretenimiento callejero con una atención especial en el diseño de vestuarios, la iluminación del escenario y la búsqueda de música original su *show* y sin ningún animal en la pista. El *show* debuta en una provincia pequeña de Québec en una carpa para 800 personas.

1985

Después de una temporada en Montreal, Sherbrooke y la ciudad de Quebec, *Cirque du Soleil* emprende una pequeña gira hacia en Canadá que incluye Ontario, Ottawa, Toronto y las cataratas del Niágara.

1986

Cirque du Soleil lleva un espectáculo llamado “La Magia Continúa” a través de ocho ciudades en Canadá incluyendo a Vancouver, y ahí se presenta ante “the Children's Festival” y la “Expo 86”. El nombre del *Cirque du Soleil* comienza a conocerse internacionalmente pues los actos son galardonados en festivales fuera de Canadá. La carpa del *Cirque* crece para albergar ahora 1,500 espectadores.

1987

Cirque du Soleil visita América del Norte por primera vez con un *show* llamado: “*We Reinvent the Circus*” (Nosotros Reinventamos el Circo) y se presenta el Festival de Los Angeles, en San Diego y Santa Mónica. La respuesta del público norteamericano es más que favorable y comienza a marcar el éxito futuro del *Cirque du Soleil*

1988

“*We Reinvent the Circus*” continua su tour por Norte América con una breve aparición en los juegos olímpicos de invierno. El *show* hace paradas en San Francisco, New York and Washington, y algunas semanas en Toronto con entradas agotadas en la mayoría de sus presentaciones.

1989

Miami, Chicago y Phoenix son incluidas en el *tour* de “*We Reinvent the Circus*”

1990

En Montreal se estrena una nueva producción llamada “*Nouvelle Expérience*”, en una nueva carpa para 2,500 espectadores. En este año, el *show* realiza una extensa gira por California obteniendo un mayor éxito que sus producciones anteriores, por lo que decide arriesgarse por primera vez en el mercado europeo y llevan el antiguo *show* “*We Reinvent the Circus*” a Londres y París.

1991

La “*Nouvelle Expérience*” continua su viaje a través de Norteamérica visitando Atlanta por primera vez. Al final de una extensiva gira de 19 meses por Canadá y Los Estados Unidos, 1.3 millones de espectadores habían presenciado al *Cirque du Soleil*.

1992

Cirque du Soleil viaja por primera vez al Oriente y se presenta con un *show* llamado “*Fascination*” que era un collage de los mejores actos de los *show* pasados. Se estrena en Tokyo y se mueve a otras siete ciudades en Japón. Actúa un total de 118 presentaciones en cuatro meses. Mientras tanto, en Europa, el *Cirque du Soleil* se asocia con el Circus Knie en Suiza para presentar un *show* en 60 ciudades del país.

Por otro lado, en Norteamérica el *Cirque du Soleil* hace su debut en la ciudad de Las Vegas con la “*Nouvelle Expérience*” en el hotel-casino *Mirage*. Este año ve nacer la primera producción con el estilo que habría de preservar el *Cirque du Soleil* y se estrena en Montreal: *Saltimbanco*, que se convertirá en uno de los *shows* clásicos del *Cirque du Soleil*.

1993

Después del éxito de la “*Nouvelle Expérience*” en Las Vegas, *Cirque du Soleil* decide construir un teatro especialmente diseñado para un nuevo espectáculo en el Hotel *Treasure Island*. Firman un contrato de 10 años con la *Mirage Resorts* para presentar este Nuevo espectáculo llamado: *Mystère*, una producción gigantesca en comparación a los anteriores espectáculos del *Cirque*. *Saltimbanco* termina su gira de 19 meses en Norteamérica con 1.4 millones de espectadores que asistieron al espectáculo.

1994

Saltimbanco parte a una gira de seis meses Tokyo que atrae una gran atención. Este mismo año el *Cirque du Soleil* celebra su décimo aniversario con una producción titulada: *Alegría* que, como ya es costumbre, se embarca en una gira de dos años por Norteamérica. Mientras tanto, *Mystère* continua presentándose en Las Vegas y *Saltimbanco* regresa a Montreal para una breve estancia.

1995

Mientras a Alegría le va bien con su espectáculo por el territorio norteamericano, *Saltimbanco* sigue presentándose en Europa y visita Alemania por primera vez presentando su espectáculo en Amsterdam, Munich, Berlin , Düsseldorf, y Vienna. Amsterdam se convierte en la ciudad que aloja la Oficina Central del *Cirque du Soleil* en Europa.

1996

En Abril, *Cirque du Soleil* estrena un espectáculo más de nombre *Quidam* realizando la tradicional gira por Norteamérica, mientras *Saltimbanco* continua su *tour* europeo con estancias en Londres, Hamburgo, Stuttgart , Antwerp , Zurich y Frankfurt, mientras *Alegría* se embarca en una gira en Japón. .

1997

Quidam captura la atención de los espectadores de Norteamérica en Denver y Houston. En este año, *Saltimbanco* sale de circulación pues al parecer ya no encajaba con el estilo de las demás producciones del *Cirque du Soleil*, y tiene su última presentación en el *London 's Royal Albert Hall*, después de dos años de gira por Europa. *Alegría* se embarca a una gira Europea. 1997 enmarca la inauguración de las Oficinas Internacionales del *Cirque du Soleil* en Montreal. Un estudio donde serán creadas y producidas todas los espectáculos y proyectos del Cirque.

1998

Mientras *Alegría* sigue su gira a través de Europa, *Quidam* termina la suya por Norteamérica que duró tres años con casi 1,000 presentaciones. Alrededor de 2.5 million de norteamericanos asistieron a la gira de *Quidam*. En octubre de 1998, *Cirque du Soleil* inaugural el segundo *show* residente, que es como se le comienza a nombrar a los *shows* que no son itinerantes y que permanecen estables en teatros en Las Vegas. Este nuevo *show* residente es nombrado "O" y se caracteriza por ser un *show* acuático que requiere de un desarrollo tecnológico importante, poco usual en las producciones circenses tradicionales.

En diciembre del mismo año el *Cirque* inaugura otro *show* permanente titulado *La Nouba*, en el *Walt Disney World Resort* cerca de Orlando, Florida.

1999

Cirque du Soleil reestablece *Saltimbanco* en Ottawa por pocas semanas para después enviar el espectáculo a una gira en Asia programada por tres años. *Saltimbanco* se presenta también en Australia. En marzo le toca a *Quidam* el turno de embarcarse en un tour de tres años por Europa. Además el *Cirque du Soleil* estrena otra producción de nombre: *Dralion* que es puesta a circular por Norteamérica.

Para este año, la empresa *Cirque du Soleil* ha expandido sus producciones a 3 *shows* residentes y cuatro *shows* itinerantes los cuales se presentan simultáneamente en América, Asia, Europa y Oceanía. La actividad del *Cirque du Soleil* se expande no sólo en la producción de espectáculos en vivo. Se crea también una división multimedia bajo el marca registrada como *Cirque du Soleil Images*, la cual se dedica a producir audiovisuales y su primera producción es una película titulada "*Alegria*", inspirada en el *show* del *Cirque du Soleil* con el mismo nombre. En esta división se comienzan a producir versiones filmadas de los *shows en vivo*. Siendo *Quidam* el primero en contra con una versión televisiva del *show*.

2000

En este año se elabora una producción fílmica para la tecnología IMAX screen titulada *Journey of Man*, en asociación con la *Sony Pictures Classics* para su distribución. Estas producciones audiovisuales son estelarizadas por los mismos artistas de la comunidad del *Cirque du Soleil*.

2001

Alegría obtiene un gran éxito por Nueva Zelanda. Además el *Cirque du Soleil* continua creciendo e inaugural una nueva area de 15,000 metros cuadrados en su Oficina Internacional de Montreal (International Headquarters in Montreal). Hasta este año, El *Cirque du Soleil* continua operando con tres *shows* residentes (*La Nouba*, *Mystère*, and "*O*") y cuatro producciones itinerantes (*Quidam*, *Saltimbanco*, *Alegría* y *Dralion*). En este año le toca a *Alegría* ser filmado y distribuido en formato audiovisual.

2002

En abril del 2002, se añade un quinto *show* a las producciones del Cirque. Con el nombre de *Varekai* este *show* comienza por su gira por Norteamérica al mismo tiempo que *Dralion*. Un nuevo sitio *web* es completamente rediseñado y es reconocido con varios premios como uno de los mejores pues se piensa como una verdadera experiencia multimedia para el usuario, como extensión de la experiencia de los espectáculos.

La *Cirque's Multimedia Division* y la *Cirque du Soleil Images* producen su primer serie de televisión llamada "*Cirque du Soleil Fire Within*" que es un documental que narra todo el proceso de creación, producción, montaje y estreno del nuevo *show* *Varekai* centrado en la historia de una decena de artistas. Esta serie es reconocida con el premio *Emmy* por su éxito en televisión.

2003

Quidam comienza un tour de un año en Japón y dos nuevos *shows* residentes son creados en Las Vegas. En agosto nace *Zumanity*, el más nuevo miembro de la familia *Soleil* y es un *show* solo para adultos ubicado en el Hotel Casino New York New York.

A finales del verano *Cirque du Soleil Images* comienza la filmación de una nueva serie de televisión, totalmente producida por el *Cirque du Soleil*. Esta serie familiar contiene actos acrobáticos de los espectáculos dentro de un marco de drama y comedia y está dirigida a mercados internacionales, incluyendo Canadá y los Estados Unidos.

2004

Cirque du Soliel celebra su vigésimo aniversario y un gran numero de eventos marcan la ocasión, entre otras cosas se presenta un libro titulado "20 Años Bajo El Sol", el cual recuenta la historia del *Cirque du Soleil* paso a paso. En el otoño *Cirque du Soleil* lanza un nuevo *show* residente de nombre: *KÀ*, el cual representa la inversión económica más grande de un espectáculo residente. Además el *Cirque du Soleil* prepara dos producciones adicionales: un nuevo *show* itinerante llamado *Corteo* que se estrena en abril del 2005 y un *show* residente inspirado en la música de los *Beatles*.

En septiembre se crea *Cirque du Soleil Musique*: una compañía disquera dedicada a la creación, producción y mercadotecnia de la música asociada con los *shows* del *Soleil*, tanto presentes como futuros, y también inicia una labor de descubrimiento y desarrollo de artistas nuevos en todo el mundo.

2005

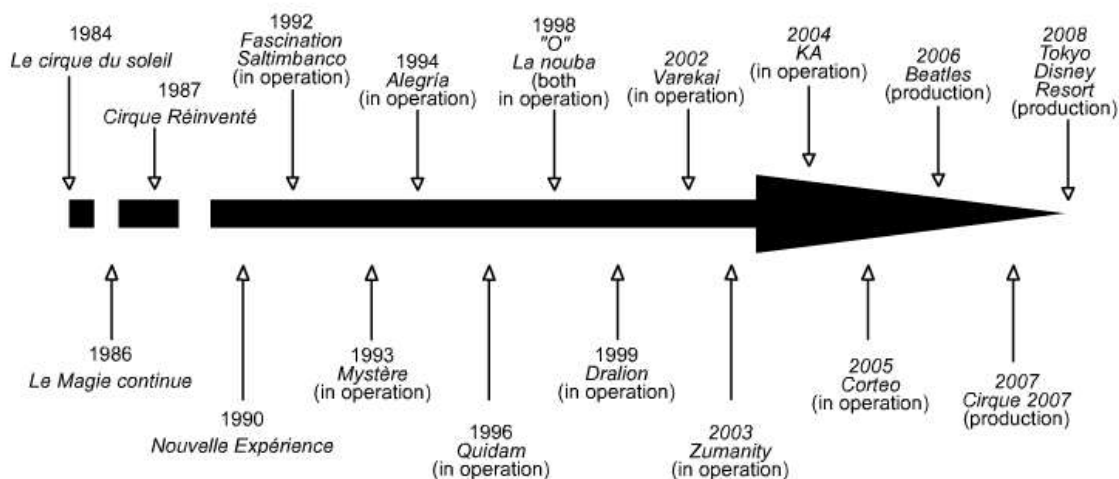
El *Cirque du Soleil* desarrolla un concepto único de entretenimiento al ofrecer viajes exclusivos en cruceros, llamados “Cruceros de Celebridades”. Este año también está marcado por el lanzamiento y premier mundial de *Corteo*, su último *show* itinerante. En Julio, Montreal es el anfitrión del Campeonato Acuático Mundial XI FINA, para el que el *Cirque du Soleil* crea el *show* presentado en la ceremonia de inauguración.

Cirque anuncia en este año sus planes para establecer un *show* en *el Disney Tokio Resort* en Japón para el 2008 y En noviembre anuncia su novedoso *show DELIRIUM*, un espectáculo puramente musical que se estrena en enero del 2006 antes de comenzar un tour por Estados Unidos.

El **2006** marca la inauguración del nuevo *show* residente en Las Vegas centrado en la música de los Beatles junto con una expansión de la gira de *Saltimbanco* por Latinoamérica, iniciando en México donde tuvo un gran éxito para después moverse por Chile, Argentina: donde se encuentran actualmente (Junio, 2006) y termina en Brasil. *Saltimbanco* saldrá de nuevo de circulación en diciembre de 2006, al menos eso asegura la gente del *Cirque du Soleil*.

Content Development

14 show celebrated worldwide by the public and the critics alike



2.4 Tierra a la vista

Sin duda la historización del circo como fenómeno social nos puede ayudar a situar algunas condiciones estructurales de la aparición del circo tradicional y el circo contemporáneo en el siglo XX, pero si queremos hacer del circo un objeto de estudio científico debemos de trascender la versión histórica que ve al circo como sustantivo y da por hecho su existencia sin preguntarse a que nos referimos realmente cuando hablamos del circo. Para esta tarea, y resumiendo lo antes dicho, he acuñado el término “circo imaginado” para referirme a la configuración simbólica que se evoca con la palabra circo y que permanece en la «memoria colectiva». La «memoria colectiva» es “el conjunto de recuerdos que se activan por el filtro del presente” para un grupo de personas (Halbwachs en Ortiz, 2000: 15). Siendo el circo un fenómeno social ampliamente compartido por

diferentes sociedades en todo el mundo la «memoria colectiva» a la que se refiere el «circo imaginado» debe estar poblada con millones de recuerdos, remembranzas y actos mnemónicos provenientes de todo el mundo, y conformada a través de por lo menos dos siglos (desde la aparición del circo tradicional). La tradición circense representa precisamente los actos de rememoración del circo que han podido materializarse en ciertos objetos y prácticas sociales.

Un espectáculo circense es entonces la reconceptualización, reconstitución y materialización del «circo imaginado» y he llamado a esta configuración espacio-temporal como «circo practicado», un espectáculo circense es en efecto un circo practicado para esta investigación. La aparición «circo contemporáneo» representa un tipo de «circo practicado» que a su vez está creando nuevos recuerdos del circo en la memoria colectiva. Una nueva definición de lo que se entiende por circo se está efectuando actualmente con las prácticas del nuevo circo y ahora sí podemos preguntarnos sobre cómo es el circo contemporáneo, de que esta hecho, quien es y que busca. ¿De que tipo es el circo que practica el *Cirque du Soleil*? ¿Cómo empresa tipo transnacional?

Preparamos nuestra partida hace poco, buscando mapas y rutas que determinen un correcto abordaje pertinente y consistente del circo contemporáneo, pero a decir verdad la embarcación con la que partimos hacia el *Cirque du Soleil* estaba diseñada para navegar en aguas menos distantes y más serenas. Se pudo desembarcar en una de las islas del *Cirque du Soleil* pero el regreso dejó la embarcación a la deriva con una incertidumbre acerca de la continuación del viaje pues la isla tuvo un muro infranqueable, resultó una barricada imposible de sortear. Así pues, en el siguiente apartado se encuentra la crónica que narra la primera aproximación empírica a los espectáculos del *Cirque du Soleil* en las ciudad de Las Vegas.

III. LAS ISLAS DEL CIRQUE DU SOLEIL

Lo novedoso del nuevo circo, específicamente de la empresa *Cirque du Soleil*, es que ha construido y puesto a funcionar una gran maquinaria que le ha permitido a unas cuantas personas compartir una visión y una forma muy elaborada de representar al mundo, con una aceptación global sin precedentes que trasciende fronteras nacionales.

El análisis histórico tradicional tiene la capacidad de mostrarnos una visión amplia de las particularidades de un fenómeno social, pero guarda también la desventaja de hacernos creer que un hecho social se da de forma natural y evolutiva en el tiempo, es decir, naturaliza lo que puede ser ampliamente cuestionable en la necesidad de hacer coherente todo lo que rodea a un fenómeno social.

El acercarse a lo que desde lejos nombramos con tanta propiedad, nos puede mostrar, con una dura sacudida epistemológica, que la realidad no cabe en los moldes que hemos diseñado para meterla a la fuerza. Y eso fue lo que me pasó al ver de más cerca cuatro de los *shows* residentes del *Cirque du Soleil* (aquellos que permanecen fijos en teatros especialmente diseñados para el espectáculo).

Como ya vimos, el *Cirque du Soleil* opera desde su sede en Montreal, Canadá. Ahí está el corazón de la empresa latiendo en un gran complejo de oficinas divididas en secciones especializadas que se encargan de cada aspecto de la producción de espectáculos y de las actividades enteras de la empresa. Pero ahí no se escenifica ningún espectáculo para el público común y la entrada es estrictamente vigilada, y no hay boleto alguno que se pueda comprar para su ingreso. A pesar de muchos intentos en el transcurso de dos años no pude obtener el permiso para observar de cerca las actividades de esta *Oficina Internacional del Cirque du Soleil*. Por lo tanto decidí viajar no al corazón del *Cirque du Soleil* sino a una de sus islas, la más importante: La ciudad de las Vegas.

En esta ciudad, como ya hemos mencionado, se ubican cuatro *shows* del *Cirque du Soleil*: *Mystère*, *Ká*, *“O”* y *Zumanity* y tales *shows* fueron mi primera inmersión al campo y a la realidad del objeto de estudio.

3.1 Primera inmersión al campo

La realización de trabajo de campo etnográfico orientado a estudiar un grupo o comunidad distinta a la nuestra exige un “desplazamiento” en todo caso ético y casi siempre físico. Ese desplazamiento implica cruzar la diferencia cultural; las fronteras que se suponen existentes entre la sociedad de procedencia y la sociedad objeto de estudio (Velasco, 2003).

En marzo del 2005, hice un viaje relámpago a la ciudad de las Vegas para asistir a los cuatro *shows* residentes que el *Cirque du Soleil* ofrece en esa ciudad. El martes: *Zumanity*, un espectáculo sólo para adultos que celebra la diversidad sexual, también llamado “*la otra cara del Cirque du Soleil*”. El miércoles *Mystere* la representación circense de la creación y “de la bella fragilidad de la vida misma y de cómo todos los seres vivos están interconectados”³. El jueves fue el día de “*O*”, una obra magistral y de una belleza incomparable que se inspira en la historia del teatro visto como el lugar donde el hombre entiende su propia historia, la vida y el universo: “el teatro es una maquina para entender el universo”, argumenta Franco Dragone (Babinski, 2005:209). Por último, el viernes vería a “*KÀ*”, el espectáculo más reciente del *Cirque du Soleil* en las Vegas.

Ahí, sentado en la butaca del teatro del *New York, New York* esperando el comienzo de *Zumanity* descubrí la complejidad del circo contemporáneo y de lo enorme que es el *Cirque du Soleil*, pero en cuanto empezó el espectáculo simplemente me quedé mudo de entendimiento en un estado embelesado de desasosiego que creció día a día con cada espectáculo. Con el *Cirque du Soleil*, la innovación tecnológica se encuentra ahora en el corazón de la pista de circo. Sin embargo, es ‘maquillada’ y mimetizada a tal grado que lo único que se percibe son sus efectos y no su presencia. Aparatos y artefactos ininteligibles transformaban a los acróbatas en superhombres, en superhéroes que volaron, cayeron y se contorsionaron por todo el teatro ondeando trajes de diseño caprichoso mientras la música en vivo atrapaba cada flexión de su cuerpo elástico para sincronizar la ficción y la fantasía con la realidad trastocada de un teatro. Brotaron personajes enredados en sí mismos de partes insospechadas del escenario, pájaros mutantes, mezclas de reptiles y plantas, mixturas de peces alados con seres humanos, cangrejos, bestias anfibias y figuras salidas de

³ Ver el sitio oficial del *Cirque du Soleil*:

http://www.cirquedusoleil.com/CirqueDuSoleil/en/spectaculera/mystere/mystere_home.htm

mitologías híbridas y desconocidas que pincelaban lienzos inefables con imágenes que difícilmente caben en las descripciones más detalladas (Ver fotos y descripciones en Tabla 2). Mientras esto sucedía, comencé a percatarme de la multidimensionalidad del *Cirque du Soleil* y el gran reto que enfrentaba para aprehender toda esta experiencia y darle la forma de “objeto de estudio”. Buscando explicaciones intenté por todos los medios hablar con alguien del *Cirque du Soleil*, alguien de “adentro” que me ayudara a darle un sentido a todo lo que estaba experimentando. Trate de acercarme a publicistas, artistas, encargados del sonido, seguridad, gerentes del teatro y la única respuesta que tuve fue que debía consultar la página institucional de Internet pues el circo simplemente no da entrevistas.

De los cuatro espectáculos del *Cirque du Soleil* que observé en la ciudad de las Vegas en abril del año en curso, ninguno me dejó entrever explicación alguna sobre la forma en que un acto circense pudo haber llegado a tal transformación. ¿Cómo el circo llega al siglo XXI, tan potente y sutil al mismo tiempo, tan endemoniadamente maquinal y humano?; ¿de quiénes y de qué hablamos hoy cuando hablamos de circo?

La primera inmersión al campo me dejó pasmado ante la enormidad de lo que presenciaba y lo que sentía al ver el espectáculo. Yo no me esperaba sentir tanta emoción, ni que me moviera las fibras sensibles. Pero más sorprendido me dejó sentir la tajante distinción entre un «yo» afectado sentado en una butaca, y un «ellos» dueños de su circo practicado.

Tabla 2: Ejercicio etnográfico en el show Zumanity en Las Vegas

Empotrado en unas zapatillas negras de tacón de aguja y enfundado en unas medias de tejido fino que le cubren las piernas un poco más arriba de las rodillas... Jacobo Espina, un bailarín español que personifica al “Phantom of the cabaret” en Zumanity: the other side of *Cirque du Soleil*, deambula impávido entre los asientos de los espectadores para después treparse al escenario y desaparecer por su embocadura.

Antes de esfumarse, gira sobre si mismo para quedar de frente al público que exclama ante el destello de los aretes que agujonean sus pezones descubiertos y del pene metálico y erecto engarzado a su pubis, mientras un corsé aprieta sin piedad su torso andrógino desde las costillas hasta las nalgas y una pulsera gruesa corona sus tobillos.

Con el mentón levantado, muestra su barba poblada y en el ardor de una mirada indiferente agita la descomunal capa roja que encamisa sus brazos, para darse la vuelta y desaparecer, dejando una estela roja que perdura en el escenario varios minutos después de que la figura de Jacobo ha desaparecido por completo.



La potente voz de Lonnie Gordon, llena de soul el escenario, mientras Genevieve Dubé hace llorar su violín con melodías melancólicas danzando en conjunto con la trompeta de Sebastien Jean en un swing-jazz, cadencioso y sensible.

Abajo, el escenario ha comenzado a girar mostrando un cuadro dionisiaco: La Zumanidad, está reunida ahí: bailarines, acróbatas, personajes, contorsionistas, gimnastas aéreos... todos acariciándose y acicalándose entre ellos indiferenciadamente. Torsos masculinos y senos descubiertos, las luces cayendo en diferentes tonalidades sobre los cuerpos semidesnudos que giran en sentido contrario a una tina de baño donde una Marilyn Monroe baña de leche a un hombre negro, completando un cuadro impresionante de desenfreno sexual.

3.2 *Esbozo del objeto de estudio*

La historización del circo tradicional nos ayuda a situar que:

- a) El circo tradicional aparece a finales del siglo XVIII bajo un esquema rudimentario de producción esencialmente familiar con un costo de producción y escenificación relativamente bajo.
- b) En el transcurso del siguiente siglo se solidifica la formula tradicional del espectáculo circense orientado a la población infantil, que utiliza animales y no busca articulación entre los actos.
- c) Hay una aparición desde 1980 de un nuevo movimiento de circo que se nombra como circo contemporáneo que ofrece una reconversión de la formula del espectáculo circense. (Cfr. Tabla 1) y donde la empresa canadiense *Cirque du Soleil* es actor y protagonista de ese movimiento.

La revisión del trayecto recorrido por el *Cirque du Soleil* nos permite afirmar que esta empresa ha crecido considerablemente a lo largo de 20 años (Bolingbroke, 2005). Veamos algunos datos⁴:

- a) El número de producciones asciende en 2006 a 13 espectáculos que se producen y presentan simultáneamente.
- b) La diversificación de sus actividades, que a partir de 1999 incluye la producción de material audiovisual (tres documentales, dos series televisivas y doce adaptaciones televisivas de los espectáculos en vivo) inspirado en los mismos espectáculos del circo.
- c) La expansión de sus centros de operación, pues ahora cuenta con una sede en Montreal en un terreno de 75,000 metros cuadrados y 32,000 metros cuadrados de construcción, lo que representa una inversión de alrededor de 60 millones de dólares canadienses.
- d) El número de espectadores se ha duplicado en los últimos doce años. Es así que de 1984 (año en que se creó el circo) a 1994 se registraron 18 millones de asistentes a los eventos. De 1994 al 2006, 42 millones de personas han presenciado algún espectáculo en vivo.

⁴ Estas cifras fueron proporcionadas por el Vicepresidente de Shows Itinerantes del *Cirque du Soleil* en entrevista realizada en Guadalajara en marzo de 2006.

No es difícil sustentar entonces que el *Cirque du Soleil* ha crecido en forma notable en los últimos veinte años. La empresa tiene un crecimiento anual del 29%, no sólo en cuanto a trabajadores (actualmente cuenta con 3,200 empleados, de los cuales 800 son artistas o músicos), sino también en el número de producciones que suman 13 espectáculos (siete itinerantes y seis *shows* residentes). Ha crecido también en circuitos de circulación de espectáculos pues el circo ha construido rutas a lo largo de cuatro continentes (Tabla 3). Habría que decir, adicionalmente, que la calidad y costo de sus producciones se ha incrementado, por ejemplo, *KÀ*, el nuevo *show* ubicado en la ciudad de Las Vegas es considerado como uno de los espectáculos más caros de la historia. Por último, es importante referirse a los proyectos “derivados” del circo, entre ellos el *Cirque du Soleil Images* para cine y televisión, el *Cirque du Soleil Musique* que funciona como disquera y buscadora de talentos, el *Cirque du Soleil Celebrity Cruises* en la industria turística y el proyecto *Cirque du Mondo* que tiene un carácter social y del cual hablaré más adelante.

Tabla N. 3: Lista de *shows* del *Cirque du Soleil* en operación en el 2006.

Espectáculos itinerantes (<i>touring shows</i>)	Espectáculos fijos (<i>Resident shows</i>)
<i>Dralion</i> (en tour por Europa)	LaNouba (Orlando , Florida)
<i>Alegría</i> (tour en Japón)	Mystère (Las Vegas , Nevada)
<i>Corteo</i> (tour en Estados Unidos)	"O" (Las Vegas , Nevada)
<i>Varekai</i> (tour en Estados Unidos)	ZUMANITY (Las Vegas , Nevada)
<i>Quidam</i> (tour en Australia)	KÀ (Las Vegas , Nevada
<i>Saltimbanco</i> (tour por Latinoamérica)	The Boys (Las Vegas , Nevada)
<i>Delirium</i> (gira en Estados Unidos)	

Los espectáculos del *Cirque du Soleil* han visitado noventa ciudades a lo largo de cuatro continentes, exceptuando África. Más de cincuenta millones de espectadores han visto alguno de sus *shows* desde 1984 y sólo en el 2005, ocho millones de personas presenciaron alguna de las producciones del *Cirque du Soleil* (Bolingbrowke, 2005).

El *Cirque du Soleil* ha sabido inscribir la innovación tecnológica como valor primordial de su producción y supervisar rigurosamente el trabajo creativo, proyectivo y artístico.

Al orientar su producción hacia el público adulto el *Cirque du Soleil* se quedó incluso sin competencia, creciendo rápidamente mientras los circos tradicionales se mantienen en la ruta de satisfacer las demandas del público infantil, principalmente y compite con otras formas de entretenimiento tales como la televisión y los juegos de video (Chan Kim, 2005). Ante esto parece posible afirmar que, en el 2006, el *Cirque du Soleil* es el circo más grande del mundo y que no hay otro circo que le represente una competencia significativa. Habría que fijarse en otros megaespectáculos fuera de la industria circense para saber cuál es la competencia directa del *Cirque du Soleil*.

En veinte años de existencia, el *Cirque du Soleil* se ha convertido en una empresa con un sistema de producción muy desarrollado y tecnológico que ha interesado a las empresas poderosas como *MGM Mirage*; *Walt Disney*; *Sony* y *Los Vétales*, con las que se ha asociado para la puesta en marcha de proyectos artísticos. Este sistema de producción basado en la innovación se refleja también en el diseño de sus escenarios, de su vestuario y de la iluminación en los espectáculos. El *Cirque du Soleil* se ha convertido en una empresa multinacional que moviliza una fuerte suma de recursos para perseguir la meta que se ha planteado.

Dentro de esta capacidad de producción del *Cirque du Soleil* que moviliza grandes flujos de capital económico, de estrategias administrativas de capital y que recurre al desarrollo tecnológico, existe una dimensión que es la que más interesa para en estudio: La dimensión cultural o, en términos de Appadurai (2004:12) , “lo cultural” de la producción del *Cirque du Soleil* Para este autor, “cuando nosotros decimos que una práctica social, una distinción, una concepción, un objeto o una ideología posee una dimensión cultural, intentamos subrayar la idea de una `diferencia situada`, es decir, una diferencia con relación a algo local, que tomó cuerpo en un lugar determinado donde adquirió ciertos significados” (Appadurai, 2001:4).

Hay muchos tipos de diferencias, pero Appadurai (2001) define las diferencias culturales como aquellas diferencias que sientan las bases para la formación y la movilización de identidades de grupo. Decir que el *Cirque du Soleil*, en sus lógicas de producción material incorpora una dimensión cultural es hablar de que en la materialización

de sus espectáculos se condensan las representaciones de la identidad de grupos sociales distintos.

Una realidad es que en el *Cirque du Soleil* conviven individuos de culturas muy distintas. Los empleados del *Cirque du Soleil* provienen de 40 nacionalidades diferentes y dentro de la empresa se hablan 25 lenguas diferentes. En su dimensión cultural el *Cirque du Soleil* es un espacio de profundas negociaciones de identidad y de hibridaciones culturales entendidas como los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 1999:iii). La hibridación, en la década final del siglo XX se ha referido a los procesos culturales interétnicos y de descolonización, globalizadores, de viajes y cruces de fronteras y de fusiones artísticas, literarias y comunicacionales. En los procesos de hibridación se llevan a cabo estrategias de reconversión de prácticas y objetos de carácter individual a una nueva condición de colectividad. Lo que caracteriza a las hibridaciones del siglo XX es su carácter global e interconectado: “en un mundo tan fluidamente interconectado, las sedimentaciones identitarias organizadas en conjuntos históricos más o menos estables (etnias, naciones, clases) se reestructuran en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales). [...] La reinterpretación jazzística de Mozart, las reelaboraciones de melodías inglesas e hindúes efectuadas por los Beatles, Peter Gabriel y otros músicos” (García Canclini, 1999:vii). Indudablemente, el *Cirque du Soleil* constituye un espacio donde estas hibridaciones tienen lugar no sólo en la constitución del espectáculo mismo, sino en la comunidad que aporta a su elaboración.

Los empresarios del *Cirque du Soleil* están conscientes de esta condición característica de su empresa. Saben que no se trata de comercializar sus espectáculos como si fueran mercancías comunes, esto es, como tostadores, mochilas o hamburguesas. El *Cirque du Soleil* sabe que su producción tiene un carácter cultural muy importante dentro y fuera de su compañía pues moviliza “fusiones raciales o étnicas (mestizaje), sincretismos de creencias y mezclas modernas entre lo artesanal y lo industrial, lo culto y lo popular, lo escrito y lo visual” (García Canclini, 1999:xi). Atendiendo a esta idea, el *Cirque du Soleil* se presenta a sí mismo como una institución con un cierto compromiso social que debe (y tiene la capacidad) de fomentar un cambio en la sociedad.

El vicepresidente de *shows* itinerantes del *Cirque du Soleil* Michael Bolingbrowke, define a su empresa de la siguiente manera:

Nosotros en la compañía queremos hacer del *Cirque du Soleil* una posibilidad de cambio, una propuesta de cambios. En nuestro negocio nosotros tenemos contacto con mucha gente: clientes, socios de negocios, proveedores y nuestros mismos empleados. Es muy importante para nosotros respetar a todos ellos y darles un trato mucho mejor del que normalmente reciben. La meta de la compañía es ser una propuesta de cambio, un catalizador de cambios ⁵ (Bolingbrowke, 2005:7)

Existe, dentro de las actividades del *Cirque du Soleil*, un programa llamado *Cirque du Monde*, al cual se le dedica el 1% de las ganancias directas de la venta total de boletos en taquilla del total de los *shows* (Bolingbrowke, 2005) y que tiene como objetivo el ocuparse de personas que viven en condiciones desfavorables y utilizar las artes circenses como una forma de reconstruir la confianza en sí mismos y alejarlos de las mafias callejeras. Pero este programa resulta marginal en la totalidad de la labor del *Soleil*. No es precisamente de este programa del que habla el *Cirque du Soleil* cuando se refiere a ser un catalizador de cambios.

Me atrevo a afirmar, a manera de hipótesis que cuando se habla de que es un catalizador de cambios, el circo se refiere a la capacidad transformadora de su producción cultural y artística más que a un programa de labor social como el *Cirque du Mondo*. Sin duda, creo que el *Cirque du Soleil* tiene plena conciencia de las hibridaciones que se dan lugar dentro de sus prácticas de producción y en la apropiación de los bienes simbólicos que genera y por tal razón se proponen como un “catalizador de cambios”. Sin embargo, el análisis y estudio de estos procesos culturales no se puede detener ahí, pues cada proceso cultural de hibridación y cada estrategia de reconversión de una práctica o un objeto es única en su tipo con “causas” y consecuencias particulares.

¿Cómo es que una empresa circense transnacional se propone como una institución de cambio social, como un catalizador de cambios sociales? ¿de qué cambios está hablando el *Cirque du Soleil*? ¿para quién y con que objetivo? ¿a que procesos culturales se refiere y como advierte la misma empresa esta condición?

⁵ La traducción es del autor de la tesis.

Lo que visiblemente provoca la dimensión cultural de la producción del *Cirque du Soleil*, lleva a sus creadores a proclamarse como una institución transformadora de la sociedad y a asumir un rol político y un proyecto de transformación de la sociedad.

Sin embargo, Ochoa Gautier (2004) advierte tener cuidado con esta concepción pues todo proceso de gestión artística pensado como política cultural tiene como trasfondo la idea de que “la cultura”, y más específicamente las artes, contienen el potencial de transformar la sociedad o por lo menos de conducir la sociedad hacia niveles cívicos de convivencia:

La cultura y las artes –ambos conceptos asociados a la idea de civilidad o, por lo menos, de cohesión social, ya sea desde las bellas artes, desde el folclor o desde la antropología- [...] vendrían a ubicarse del lado de la idea de civilización en el binomio civilización – barbarie” Y lo que, por lo general, se sublima en estamentos culturales (llámense políticas, prácticas o formaciones culturales) es el rechazo y la escisión de la violencia. Es decir, se da sobre la idea de que la violencia no es uno de los órdenes de la racionalidad y de las relaciones humanas, lo cual ha sido uno de los supuestos de la sensibilidad burguesa occidental” (Ochoa Gautier, 2004: 25).

Pero, en realidad, es la concreción en políticas culturales específicas la que puede sentar las bases de un cambio real en la sociedad que si bien puede provenir de manifestaciones culturales de alguna agrupación específica, las políticas culturales están asociadas casi automáticamente al “orden dominador del Estado”. La autora matiza este argumento a pie de página señalando que en la actualidad la idea de políticas culturales remite a otras esferas de lo público tales como la UNESCO, aún así, la batalla entre las políticas culturales y “los artistas” es real. La lucha se basa en gran parte “por deslindar la creatividad artística (asociada a ideales de libertad, alternatividad, trascendencia del sujeto y ruptura), de los dispositivos de poder, del lenguaje edificador y disciplinario de las políticas culturales históricamente implementadas por el Estado y la institucionalidad artística, educativa y religiosa” (Ibid: 26).

Por su parte, Cervantes Barba (2004, 2005a, 2006) sugiere que la búsqueda de confluencia o de resolución de tensiones entre las demandas de movimientos culturales y artísticos y políticas culturales estatales (a menudo rígidas e instrumentales) no se resuelve dejando el control al Estado pues esto ha demostrado por décadas -en distintos países- que lo que se genera es incremento de la burocracia, fragmentación de recursos, tensiones con

las comunidades artísticas y fortalecimiento de lógicas de exclusión en el acceso a bienes culturales. El problema no es sencillo pues las naciones se han debilitado y la “tercera vía” (Giddens, 2004) no es suficientemente fuerte para producir iniciativas culturales de gran escala.

Pero, ¿qué camino queda? ¿Qué Estado, grupo de naciones, organización internacional o conglomerados de iniciativas culturales ciudadanas articuladas en el nivel global pueden regular a una empresa multinacional como el *Cirque du Soleil*? ¿Existe algún tipo de regulación o establecimientos de límites desde el plano nacional? ¿No son los propios gobiernos acaso los que buscan la simpatía y el establecimiento de vínculos con el *Cirque du Soleil* por el poder económico y cultural que representan y el prestigio en el plano artístico?⁶

La cuestión de fondo es ¿hasta donde se establecen los márgenes de acción de las industrias culturales?, ¿cual es el papel de la industria cultural del siglo XX en una sociedad globalizada, multicultural y transnacional?. El cambio social del que proclama ser portador el *Cirque du Soleil* ¿es una auto-apología o es una sentencia real y latente que urge de un análisis que señale a profundidad de qué cambios está hablando el nuevo circo?

Estas preguntas nos ligan directamente con un viejo debate llevado a cabo desde la Escuela de Frankfurt sobre la industrialización de la cultura y el papel de las industrias culturales en la sociedad. De fondo, lo que se juega es precisamente la noción de ¿qué es cultura? ¿qué contiene este término? y, ¿cuáles son sus referentes empíricos? En el fondo, aunque no se pueda resolver en esta tesis, queda también la pregunta sobre la pertinencia actual de la perspectiva sobre industrias culturales y su vinculación con acercamientos etnográficos a las prácticas de producción del circo.

En el siguiente apartado abordaré las principales premisas de la discusión sobre la cultura centrada en la noción de “industria cultural”, que en la escuela de Frankfurt representa, creo, un callejón sin salida y un remolino para esta investigación; un remolino que hay que bordear o atravesar para poder seguir navegando.

⁶ En una investigación reciente sobre política cultural en México, Cervantes Barba (2005b) da cuenta de las vinculaciones con el *Cirque du Soleil* que durante este sexenio se promovieron desde el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

3.3 El Cirque du Soleil como industrial cultural

La discusión exacerbada –en terrenos académicos- políticos-ideológicos- que desató la tesis de Adorno y Horkheimer (1969) sobre la industria cultural sigue siendo marco de debates sobre la pertinencia o no de los supuestos planteados por la escuela de Frankfurt.

Los planteamientos de Adorno y Horkheimer, quienes proponen por primera vez el término “industria cultural” en 1969 no son en absoluto optimistas. Para ellos, la industria cultural amplía el efecto (aparentemente previamente planeado por las empresas o consorcios) y liquida el detalle, por la “sobreeplotación” del efecto mismo, sin dejar espacio alguno para alguna esperanza de lucha contra la homogeneización cultural. El individuo, mediante el consumo masivo de bienes que produce la industria cultural se encuentra en un proceso sin retorno de “desidentificación cultural” y de abrasión de sus capacidades intelectuales. En la industria cultural de Adorno y Horkheimer (1969) no hay espacio para conservar las diferencias culturales. Para estos pensadores, la industria cultural, “al no reconocer más que a los detalles acaba con la insubordinación de éstos y lo somete a la fórmula que ha tomado el lugar de la obra. La industria cultural trata de la misma forma al todo y sus partes” (Adorno y Horkheimer, 1969:152). La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo se basa en la formación de competencias específicas que prohíben la actividad mental del espectador: “la violencia de la sociedad industrial obra sobre los hombres de una vez por todas, Los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente incluso en estado de distracción. Pero cada uno de ellos es un modelo del gigantesco mecanismo económico que mantiene a todos bajo presión desde el comienzo” (Ibid:155).

La noción de cultura es formulada bajo esta perspectiva frankfurtiana como una extensión del arte clásico y sacro. Para Adorno y Horkheimer (1969) la cultura es algo que casi se puede tocar, un bien que esta ahí. La industria cultural nos ha venido a arrebatar lo propio; nuestra especificidad cultural. La cultura es una “sustancia” que pierde su densidad mediante el consumo masivo y la adaptación del arte a procesos de reproductibilidad técnica industriales. Ante tal visión no queda otra salida más que vaticinar el deterioro de la cultura y la atrofia de la capacidad intelectual del hombre.

Según Alicia Entel (1999), el discurso frankfurtiano -que sabemos presenta serios matices en las reflexiones sobre el arte producidas por Benjamín (1973) y Marcuse (2003)-, debe analizarse desde el contexto en el que fue producido, esto es, desde la alemania nazi.....una imagen desoladora del futuro de la humanidad. Debe reconocerse que la capacidad de la empresa intelectual de los intelectuales de Frankfurt y la sistematicidad y rigurosidad de su trabajo teórico, obliga a dimensionar sus aseveraciones más radicales y reconocer el complejo entramado donde sitúan las relaciones entre la cultura y la reproducción masiva. Estoy de acuerdo con Entel (1999) cuando afirma que no podemos dar por acabada la discusión de asimetría en la movilización de bienes culturales.

En el caso del *Cirque du Soleil* la capacidad de producción y movilización de recursos vino acompañada con una segmentación del mercado al que se dirige el nuevo circo y con un recogimiento de la participación de su espectáculo. En otras palabras el *Cirque du Soleil* tiene que cobrar un elevado costo de entrada para mantener los altos estándares de calidad de su espectáculo. El costo general del boleto de entrada de los espectáculos del *Cirque du Soleil* va de los 40 a los 150 dólares americanos. El salario mínimo diario en México (sólo por poner ofrecer una referencia) en el 2006 es de 50 pesos diarios lo que significa que un trabajador tendría que cumplir dos semanas de trabajo para costearse un solo boleto de los más baratos de un espectáculo del *Cirque du Soleil*.

Según Patricia Muñoz (2006), en México, el Diario Oficial de la Federación puntualizó que los salarios mínimos establecidos, por ejemplo, para un oficial de albañilería es de 70 pesos diarios; para los cajeros, 62 pesos con 92 centavos; ayudantes de contador, 68 pesos; costureras, 62 pesos; auxiliar de enfermería, 66 pesos; los maestros de primarias particulares, 74 pesos; dependientes de refaccionaría, 64 pesos; veladores, 62.82 pesos y los carniceros de 66 pesos.

Lamentablemente, el complicado discurso de los de Frankfurt deja sin muchas armas para ir más allá de la denuncia recriminatoria y no hay posibilidad de situar un análisis bajo su discurso retórico y sus marcos epistemológicos.

Bajo la guía de Jesús Martín Barbero (1987) podemos seguir las rutas que nos sacan de la desesperación crítica de Adorno y Horkheimer (1969) pues Martín Barbero nos lleva a considerar, inspirado en la obra de Walter Benjamin, que en los procesos de consumo de lo masivo y en el estudio de la cultural popular se encuentran las claves para superar la teoría fatalista, pues el consumo tiene que ver más con la hibridación y transformación de las opciones propuestas por la industria cultural que con la alienación y la enajenación.

Para Martín Barbero (1987:50), el concepto de industria cultural parte del sofisma que representa la idea del “caos cultural” “esa perdida de centro y consiguiente dispersión y diversificación de los niveles y experiencias culturales que descubren y describen los teóricos de la sociedad de las masas- y se afirma la existencia de un sistema que regula, puesto que la produce, la aparente dispersión” y, esa idea representa serias deficiencias pero también un descubrimiento central de la escuela de Frankfurt, que es lo que el autor denomina “la unidad de la industria Cultural” (Martín Barbero, 1987:51)

Esta unidad habla de una estrecha relación entre la producción de bienes culturales y la creación de la necesidad de los mismos. Es decir, Adorno y Horkheimer (1969) son los primeros en descubrir que la industria cultural no sólo produce bienes, sino ensueños e ilusiones que llevan –obligan- al individuo a buscar la satisfacción de esas ilusiones con los bienes de la misma industria cultural. Esta importante idea en los autores mencionados es al mismo tiempo radical al declarar la degradación de la cultura por medio de la industria de la diversión. Para estos autores, los espacios de ocio son articulados como mecanismos de control por parte de la industria cultural. Es precisamente la industria cultural, la instancia social que crea espacios para soportar la vida inhumana. Aunado a este supuesto se encuentra también el vaticinio de la desublimación del arte. El arte se incorpora al mercado como un bien cultural adecuándose a la necesidad y lo que queda es el puro cascarón del estilo.

En cierta forma, Martín Barbero (1989) rescata algunos planteamientos principales de los de Frankfurt pero Habermas es inclemente y poco piadoso ante las críticas ideológicas de tales autores. Para Habermas (1989), lo que Horkheimer y Adorno (1969) tratan de demostrar es que el arte, fusionado con la diversión, ve paralizadas sus fuerzas innovadoras y queda vaciado de todos sus contenidos críticos y utópicos. Así, su crítica de la modernidad, férrea y angustiosa, resulta sólo en la simplificación de la imagen de esta:

Es verdad, dice Habermas, que con la economía capitalista y el estado moderno se refuerza también la tendencia a reducir todas las cuestiones de validez al limitado horizonte de la “racionalidad con arreglo a fines” de sujetos que se conservan a sí mismos o de sistemas que mantienen su patrimonio y organización internas. Más con esta propensión a una regresión social de la razón compite una nada despreciable coacción: la inducida por la racionalización de las imágenes del mundo y de los mundos de vida, que obliga a la progresiva diferenciación de una razón que al cabo adopta una forma procedimental (Habermas, 1989:142).

Habermas deja ver que dentro del desarrollo técnico, de los procesos masivos de producción cultural surge también la capacidad de racionalizar diferentes imágenes del mundo, de visualizar nuevas formas de vivir.

Ante esto, parece más pertinente abordar el concepto de “industria cultural” en la forma en que Martin Barbero (1987) inspirado en Edgar Morin, revisa este concepto y supera la fatalización del mismo. El concepto: “industria cultural” pasa a significar [simplemente] el conjunto de mecanismos y operaciones a través de los cuales la creación cultural se transforma en producción. Esta producción se inscribe en la rutina cotidiana en forma de tensión constante entre lo real y lo imaginario. La impotencia política y el anonimato social en que se consumen la mayoría de los hombres, reclama y exige ese suplemento-complemento de imaginario cotidiano para poder vivir y habría que analizar como reconfigura el individuo las propuestas de la industria cultural para hacerlas funcionar en su vida cotidiana.

Es ahí donde se ubica la verdadera mediación: la comunicación de lo real con lo imaginario. En esta capacidad de reconstruir las imposibilidades del mundo social, tanto como individuos como sociedad, es donde podemos encontrar la luz y salir de la vorágine del juicio ideológico severo que sacraliza a la cultura y no permite saber de que está hecha realmente la dimensión cultural y simbólica de las cosas y lo que esto representa para la acción social. No es con la denuncia de las consecuencias de la industrialización de la cultura con lo que podemos abordar un estudio serio del estatuto de las industrias culturales sino con la mirada cercana de los procesos culturales que ahí se gestan. La embarcación modifica aquí su rumbo y da un nuevo sentido al estudio del circo contemporáneo.

Recapitulación: Una pregunta de investigación como brújula del siguiente viaje

Lo único que nos restaría por lo pronto sería definir una pregunta de investigación que funcione como brújula; que guíe la embarcación.

Al parecer, el acento en lo industrial de la cultura no permite avanzar en la investigación acerca de las transformaciones que a nivel simbólico y cultural se han venido gestando en los últimos tiempos en las trincheras de la producción de espectáculos. Durante mucho tiempo, el circo representó una de las expresiones populares más solicitadas que poco a poco se agotó frente a otros medios mas accesibles como la televisión y los video juegos, sin embargo, en cuestión de menos de veinte años el circo regresa convertido en una maquinaria enorme de producción de mundos imaginados y que muestra como las expresiones de la llamada cultura popular guardan un potencial enorme de transformación, simplemente necesita encontrar una forma exitosa de expresarse.

Desde el diseño inicial del proyecto de investigación, se planteó una pregunta de investigación que, en la búsqueda de su respuesta, parecía condensar los conflictos más representativos del *Cirque du Soleil* y del circo contemporáneo en general. La formulación fue la siguiente:

¿De que están hechos las practicas y procesos de producción cultural que han llevado al Cirque du Soleil a ocupar un lugar significativo en la industria del espectáculo global?

Empecemos entonces a desgranar esta pregunta paso a paso y a explorar la dimensión cultural de la industria circense. Para lo siguiente habremos de virar primero hacia la reflexión sobre lo que es la práctica etnográfica como recurso para el análisis de la cultura, para después reflexionar sobre el encuentro del circo y la modernidad y definir por último que es lo que entendemos por espectáculo.

SEGUNDA PARTE:
A LA DERIVA: EL CIRCO Y LA MODERNIDAD

IV. ***BITÁCORA DEL VIAJERO: LA BÚSQUEDA DEL ETNÓGRAFO***

A lo largo del planeta enormes sectores de la humanidad organizada viven con la conciencia de ser redundantes e innecesarios al orden económico, de haber sido expulsados de todas las narrativas de un futuro colectivo o individual que el neoliberalismo ofrece, y sin esperanzas de entrar (o volver a entrar) en el orden de producción y consumo.

Mary Louise Pratt.

Globalización, desmodernización y el retorno de los monstruos

Para muchos de nosotros, jóvenes *veinteañeros* mitad adormecidos y mitad titilantes, el firmamento social donde se cuelgan y brillan las estrellas sobresalientes, gordas y galardonadas se siente tan lejano como tan próximos se advierten los sueños de éxito y estrellato. Siendo presa cautiva en la guerra de la venta de ilusiones vacías y muertas (Ibáñez, 1994) uno puede gastarse toda una vida sintiendo que a nada perteneces realmente y, al mismo tiempo, vivir presintiendo que pronto llegará el momento en que «algo» central y sustantivo ordenará tu mundo, valorará tus acciones y dará sentido a tu existencia. Sin embargo, la mayoría de los centros hoy están en ruinas. Huelen rancio y hasta da temor caminarlos. Las religiones, las políticas, las ciencias, las ciudades y las naciones saben tan insípidas que ni siquiera provoca escupirlas.

Pero, si esta mirada melancólica tupida de desdén parece tendenciosamente desoladora, sólo hace falta echar un vistazo a las historias de desarraigos culturales de los que migran para ser deportados (Zilberg, 2004) y de los que militan armados en la clandestinidad para no vivir «vegetando» (Alcedo, 2000:90) para saber que “autoreconocerse” como parte pulsante de la colectividad es hoy una tarea monumental. Por otro lado, no sólo la autoconciencia del papel de las propias prácticas en la sociedad es una empresa sumamente difícil, sino de mayor relevancia son aun las estrategias, los mecanismos y las artimañas que se despliegan para ganarse un espacio dentro de una comunidad donde se pueda habitar, procurarse el sustento y, en donde sea posible tomarse la vida tan en serio como para jugar, reír y amar en las condiciones más adversas, como sugieren Almeda (2003) y Rojas (2001).

Ante estos escenarios, cada vez más visibles en las grandes urbes, las dualidades que antaño describían el orden y la constitución social en términos de ricos-pobres, empleados-desempleados, nativos-extranjeros, resultan ahora ineficaces para dar cuenta de los encontronazos de las biografías individuales con la historia de “las consecuencias humanas de la globalización” (Bauman, 1999). Más esta dilución del pensamiento binario no significa que la equidad en el reparto de riquezas y el anhelo utópico de la homogeneidad cultural se hayan escapado del mejor sueño socialista para estamparse en la realidad del siglo XXI sino todo lo contrario, los intercambios sociales más sutiles o las expresiones más exacerbadas de la violencia que tienen lugar al intentar asociarse, o al tratar de no hacerlo, ponen de cabeza a las grandes teorías sociales al cuestionarle con hechos sus objetivos más nobles y sus explicaciones más valoradas y exitosas.

Tanto el cosmopolitismo que acepta y abraza la idea de globalización (Hannerz, 1992) como las “inmensas zonas de exclusión donde las personas son, y saben que son, completamente superfluas al orden histórico global” (Pratt, 2003:13) son ahora espacios sociales donde se vive la vida de otras maneras y emergen prácticas vitales distintas a las que se planteó el proyecto modernizador y donde, siguiendo a Mary Louise Pratt (Ibid) “se gestan otros modos de integración social y formación subjetiva” al tratar de supervivir a una modernidad que avanza a ritmos muy diferentes.

Si hasta aquí estamos de acuerdo, entonces... ¿quién va a dar cuenta de la forma y los lugares de estas nuevas asociaciones?; ¿cómo se va a pensar la «reconfiguración» del espacio social a partir de la transformación de comunidades que sobreviven al orden global con imaginación y artimañas?; ¿dónde se van a dibujar los bocetos de estructuración de la vida del mundo contemporáneo? Ante tales preguntas, la etnografía (propuesta por la antropología y extendida a las ciencias sociales en general), aparece como un terreno de disputas epistemológicas y negociaciones metodológicas para la producción de conocimiento, pero sobre todo, se alza como la escarpa donde los dedos que se aferran a escalar la vida con las uñas dejan su carne.

4.1 Registro de rutinas... estampando a la vida

Kublai Kan, el emperador tártaro, permanece impasible observando las muecas y gestos que desviven a Marco Polo el mercader, quien así intenta dar cuenta de sus viajes y de las ciudades que han sido conquistadas para el emperador. Cuando por fin, Marco Polo aprende lo bastante del idioma tártaro para aventurarse en un relato detallado, Kublai Kan, salta de su asiento e interrumpe la narración del mercader para decirle con exaltación: "De ahora en adelante seré yo quien describa las ciudades y tú verificarás si existen y si son como yo las he pensado" (Calvino 1999:57).

4.2 Describir, traducir, explicar e interpretar

La etnografía, en una concepción general, puede definirse como la «transmutación» de "la naturaleza heterogénea y permanentemente incompleta de los datos en discursos inteligibles por medio de una serie de procesos de elaboración (taxonomías, comparaciones, estructuraciones, análisis)" (Velasco, 2003:42). Atendiendo a esta definición general, empecemos preguntándonos quién sería el etnógrafo de la breve historia anterior. ¿Sería Marco Polo?... quien ha viajado por los confines más recónditos del reino de Kublai Kan y en su presencia le muestra las pruebas de su viaje (plumas de avestruz, cuarzos y trozos de pescado) y le «describe» al emperador con emoción y minuciosidad su propio reino. ¿O es Kublai Kan?, a quien se le devela con el relato del mercader los detalles de la constitución de su reino y como se viven sus propias tierras. Hasta ese entonces, el emperador es capaz de «traducir» la información que Marco Polo le brinda e imaginar ciudades inexistentes para que el mercader las busque en la realidad y al encontrarlas, verifique su similitud con las ciudades imaginadas del emperador. ¿Es entonces Kublai Kan el etnógrafo traductor de su propio reino?

Pero quizás, el etnógrafo sea Italo Calvino (1999) quien recrea, entre el historicismo y la ficción, el supuesto diálogo entre Marco Polo y Kublai Kan como hilo conductor de su libro *Las Ciudades Invisibles*, y ahí es él quien crea ciudades inexistentes.

Para avanzar en esta argumentación me permito citar en extenso un fragmento de una conferencia pronunciada en Nueva York en 1983 donde Italo Calvino «explica» el proceso de confección de este libro:

Así en los últimos años llevé conmigo este libro de las ciudades, escribiendo de vez en cuando, fragmentariamente, pasando por fases diferentes. Durante un período se me ocurrían sólo ciudades tristes, y en otro sólo ciudades alegres; hubo un tiempo en que comparaba a la ciudad con el cielo estrellado, en cambio en otro momento hablaba siempre de las basuras que se van extendiendo día a día fuera de las ciudades. Se había convertido en una suerte de diario que seguía mis humores y mis reflexiones; todo terminaba por transformarse en imágenes de ciudades: los libros que leía, las exposiciones de arte que visitaba, las discusiones con mis amigos (Calvino, 1983)

Aquí, Italo Calvino nos muestra como el registro individual de su experiencia cotidiana se entrelaza, mediante un lento proceso de vivencia, intelección y expresión a dimensiones espacio-temporales del entramado social y de la «memoria colectiva» (Ortiz, 2000) que Calvino traduce, interpreta y reinterpreta al transformar su «entorno» en palabras, relatos y narraciones que funden su «realidad» con pasados, presentes y futuros imaginados. En otra parte de la conferencia citada, Italo Calvino agrega que “en la «realidad histórica», el emperador Kublai Kan, descendiente de Gengis Kan, era emperador de los mongoles, pero en su libro Marco Polo lo llama «Gran Kan de los Tártaros» y así quedó en la tradición literaria”. Pero entonces ¿es Italo Calvino el etnógrafo del reino al explicar que su libro es una reinterpretación de la supuesta conversación entre dos personajes históricos, pero más aún de la vida cotidiana del propio Italo Calvino?

Además, la cotidianeidad no sólo es fuente de inspiración para la creación de obras literarias que amalgaman distintas realidades sociales, sino que las rutinas de vida y las actividades diarias son las que «estructuran el orden social, al mismo tiempo que son estructuradas por las mismas interacciones cotidianas, aún en las formas más elaboradas de organización societaria» (Giddens, 1984). La cotidianeidad, argumenta Rosana Reguillo (2000) “armada sobre la certeza de su repetición, [...] es ante todo tejido de tiempos y espacios que organizan para los practicantes los innumerables rituales que garantizan la existencia del orden construido”.

Así pues la producción intelectual, como conocimiento en sí o como práctica cognoscitiva de la realidad, encuentra su asidero analítico en la cotidianeidad, donde los textos circulan e inventan mundos, develan relaciones y configuran un espacio social donde se comunican vivos y muertos.

Pero, volviendo a la pregunta principal de este apartado... ¿acaso no seré yo, el *veinteañero* adormilado, el etnógrafo del reino?; ¿Acaso es posible que en la codificación discursiva de este documento se haya elaborado una etnografía que describe, traduce, explica e interpreta el encuentro entre Italo Calvino, Marco Polo, Kublai Kan y la cotidianeidad del estudiante veinteañero? La respuesta a esta pregunta nos sitúa precisamente en el área donde las críticas a la práctica etnográfica acometen con más dureza.

4.3 Juegos, dramas y textos... Interpretando la vida.

*La ciencia debe más a la máquina de vapor de lo que
la máquina de vapor debe a la ciencia [...] lo que la
palanca hizo por los físicos, los movimientos del
ajedrez prometen hacerlo por la sociología.*
Clifford Geertz. **Local Knowledge: Further Essays ...**

Simplificando serias y empecinadas discusiones epistemológicas podríamos afirmar que las principales críticas a las disciplinas de las ciencias sociales vienen de comparar el quehacer de las Ciencias naturales por un lado y las Humanidades por el otro, con el quehacer de los científicos sociales. Lo que se le critica a la ciencia social es que emula las ambiciones explicativas y la validez predictiva de la ciencia natural positivista con métodos que se asemejan más a la producción artística y literaria del humanismo, y entonces el salto entre la causa y la consecuencia es enorme y arbitrario.

La etnografía, que ha salido del estudio «cuasi-necrológico» de sociedades próximas a la desaparición para interesarse en la otredad más cercana en tiempo y espacio que como una «antropología de lo cercano» ha salido del estudio de las sociedades: al estudio “del que fuimos, o el que seremos, o el que corremos el peligro de ser” (Moraña, 2003:269-271).

Sin embargo, “algo le está sucediendo al modo que pensamos sobre el modo en que pensamos” dice Clifford Geertz (1994:32) al referirse a la mezcla de géneros en la producción intelectual de las ciencias sociales que parecen renunciar a las explicaciones basadas en leyes y ejemplos para buscar el entendimiento basado en casos e interpretaciones, “la explicación interpretativa [...] centra su atención en el significado que las instituciones, acciones, imágenes, expresiones, acontecimientos y costumbres [...] tienen para quienes poseen tales instituciones, acciones, costumbres etc.”. (Geertz, 1994:34).

A pesar de ello, la explicación interpretativa se topa con la deslocalización de los «centros de poder» que dictan, en muchas maneras, las formas y los espacios donde se llevan a cabo las relaciones que sustentan la idea de una sociedad globalizada. No es nada complicado adquirir un reloj chino, un perfume francés, ropa estadounidense o discos de samba brasileña y pop inglés, sin embargo, resulta extremadamente difícil seguir las rutas del capital que produce la venta de cada uno de estos bienes materiales y las manos que intervinieron en su manufactura. Rastrear estas supuestas redes de interconexión mundial, no sólo de bienes materiales sino de bienes simbólicos, es un esfuerzo que demanda una fuerte dosis de imaginación sociológica que, siguiendo a Geertz (1994), necesita liberarse completamente de sus sueños de física social “de las leyes de alcance universal, de la ciencia unificada, del operacionalismo” (1994:36).

Respuestas al desafío de pensar la sociedad en otro orden han surgido con la emergencia de algunas perspectivas teóricas que interpretan los entrecruces de las prácticas sociales con analogías que las Humanidades han venido explorando y trabajando desde hace mucho tiempo, como ver la sociedad como un constante «juego autoreflexivo»; pensar los acontecimientos que configuran la identidad social como dramas escenificados en escenarios complejos o deconstruir la configuración de un espacio/tiempo bajo una noción de *texto* que se extiende más allá de las cosas escritas en papel (Geertz, 1994). Sin embargo el problema de las analogías (y al mismo tiempo su mayor virtud) es que despliegan grandes universos estéticos de formas retóricas cautivadoras en donde si bien cabe la comprensión profunda también da lugar a el embeleso estético que se puede perder en la espiral de la inconsistencia contemplativa. No obstante, el pensar la socialidad parece haber dado otro vuelco. En la sociología, “la explicación de lo social por lo social” ha cedido en su ímpetu positivista y su obsesión por la «objetividad» para darle terreno a la

reconsideración de la subjetividad del actor social e integrar “el papel del individuo como parte de la estructura de interpretación. La Historia oral se ha vuelve insustituible y [ahora] selecciona nuevos sujetos sociales antes no considerados” (Héau de Jiménez, 1996:180).

Los conflictos sociales parece que ya no se explican sin el registro de la vivencia de estos mismos. Pero la importancia de las prácticas etnográficas radica menos en las técnicas de registro y sistematización de la oralidad, y más en el despliegue de la máquina hermenéutica que reconfigura la vida social ya sea en forma de juegos, dramas o textos que buscan comprenderla.

¿Quién es el etnógrafo del reino entonces?

Aunque parezca haber un etnógrafo en cada uno de nosotros al reinterpretar lo reinterpretado, a mi parecer, el etnógrafo del reino será aquel que encare los desafíos de los procesos modernizadores y des-modernizadores de la globalización e intente asir la complejidad de la socialidad discursivamente sin que la densidad de la alteridad y la diferencia se le escurra por los dedos.

La principal apuesta en este proyecto es la de ser el etnógrafo del reino del *Cirque du Soleil* y registrar en la bitácora de nuestra embarcación la descripción densa de los entrecruces del circo y modernidad. Antes de poder realizar tal etnografía veamos a qué noción de modernidad apelamos y cómo se vincula al espectáculo circense, para esto me centraré primero en el lugar del circo tradicional en la modernidad.

V. EL CIRCO Y LA MODERNIDAD

Confieso que todavía no he llegado a ese sibaritismo de la admiración que sólo goza viendo caer a un hombre desde lo alto de una torre, o contemplando la consoladora escena de un descuartizamiento. Las salsas picantes y la mostaza inglesa no se han hecho para mi paladar. Por más que hago, no logro descubrir el mérito de los saltimbanquis ni de los perros sabios.

Manuel Gutiérrez Nájera.

Espectáculos: teatro, conciertos, ópera...

El circo condensa, de manera ejemplar, ciertos mitos profundos y perdurables: el placer de la aventura, del viaje, del peligro [...] además de esa extraña tensión que planea siempre sobre la pista, las emociones que uno siente, las luces que todo lo envuelven [...]. Creo que el circo es el origen de todas las otras formas de espectáculo; si bien esto no es exacto desde un punto de vista cronológico, puede decirse, en todo caso, que el circo contiene, potencialmente, a todas las demás

Federico Fellini

En abril de 1881, Manuel Gutiérrez Nájera, precursor del modernismo en México, escribía para un periódico la reseña de un evento ocurrido un domingo en la plaza de armas, de la ciudad de México, donde un funambulista había descendido equilibrándose por un cable tendido desde lo alto de una torre hasta el empedrado de la Plaza. En esta crónica G. Nájera cuenta el singular malestar que le ocasiona el acto del saltimbanqui pues le parece “bestial e idiota”. Pero no sólo externa su descontento por el saltimbanqui, G. Nájera arremete también contra las “veinte mil personas [que] permanecieron de pie, durante una hora u hora y media, [mientras] el sol tostaba torquemadescamente las cabezas a través de los sombreros de petate” (Nájera, 1985:129). Parece imposible, dice G. Nájera, “que un Ayuntamiento compuesto de personas sensatas pueda dar su venia para estas diversiones de poblacho [donde] so pretexto de admirar este espectáculo altamente civilizador, se reúne una muchedumbre sucia y harapienta que obstruye la circulación, infesta el aire y aligera los bolsillos” (1985:130). El gimnasta si quiere puede suicidarse, agrega, pero “las autoridades no pueden permitir que haga de su suicidio un espectáculo, y que, a más de romperse los sesos, hunda el cráneo de tres o cuatro bobos que aguardan su caída desde abajo” (1985: 130).

Es hora que la Plaza principal se limpie de esa enorme excrecencia a la que llaman circo sentencia entonces G. Nájera, que cito aquí con la finalidad de poner sobre la mesa el

dilema de la modernidad y el circo. ¿Qué representa el circo para la modernidad y que entendemos por tal palabra?

En la escritura de G. Nájera que se refiere al circo y a lo que el llama «diversiones denigrantes» (1985: 135) no hay espacio para la tolerancia y lo que mueve su indignación en sus intestinos es el sentimiento del ser moderno y el mundo progresista en continua evolución. Pero no adelantemos el argumento antes de preguntarnos sobre ¿Qué es aquello que llamamos modernidad? Desgraciadamente no hay respuesta única. Los terrenos donde se piensa sobre la modernidad son conflictivos y poblados de empecinadas discusiones que vaticinan el fin de la modernidad y pronostican el paso hacia un nuevo periodo postmoderno; a una segunda modernidad o incluso a una sobremodernidad. Se acuñan términos como modernidad líquida, desbordada, discontinua o múltiple que intentan aprehender los escurridizos fenómenos que caracterizan al mundo moderno (Augé, 1994; Bauman, 2003; Appadurai, 2001; Beriain, 2005; Giddens, 2002).

A pesar de esta ambigüedad no es arriesgado afirmar que a partir del siglo XVII, por lo menos en la cultura occidental, se constituye de forma generalizada una nueva manera de experimentar el mundo y de entender las nociones de tiempo y de espacio. Estas nuevas nociones vinieron acompañadas de un ordenamiento y reordenamiento de las relaciones sociales. Esta nueva época tiene su núcleo en los descubrimientos e invenciones de la ciencia a partir del siglo XVII y por el posterior desarrollo e implosión de los medios de comunicación (Thompson, 1998) que “transformaron decisivamente el campo de los medios masivos de comunicación en su conjunto lo mismo que los medios de expresión y comunicación tradicionales” pues con las nuevas tecnologías de comunicación se da un enorme alcance de recepción de formas simbólicas en espacios alejados entre originando nuevos tipos de interacciones, en donde los individuos pueden relacionarse unos con otros, sin compartir una ubicación espacio-temporal común. (Thompson, 1995). Así entonces, la modernidad tiene sus pilares principalmente en el desarrollo científico y en el desarrollo de los medios de comunicación.

Pero retomemos las crónicas de G. Nájera para caracterizar el lugar del circo tradicional en la modernidad. En 1882 G. Nájera escribe la crónica titulada “La hija del aire”, de la cual cito un extracto en extenso y que ruego se lea con todo cuidado:

Pocas veces concurre al circo. Todo espectáculo en que miro la abyección humana, ya sea moral o física me repugna grandemente. Algunas noches hace, sin embargo, entré a la atienda alzada en la plazoleta del Seminario. Un *Saltimbanco* se dislocaba haciendo contorsiones grotescas, explotando su fealdad, su desvergüenza y su idiotismo, como esos limosneros que, para estimular la esperada largueza de los transeúntes enseñan sus llagas y explotan su podredumbre. Una mujer –casi desnuda- se retorció como víbora en el aire. Tres o cuatro gimnastas de hercúlea musculación se arrojaban grandes pesos, bolas de bronce y barras de hierro ¡Cuanta degradación! ¡Cuanta miseria! Aquellos hombres habían renunciado a lo más noble que nos ha otorgado Dios: Al pensamiento. Con la sonrisa del cretino ven al público que patatea, que aúlla y que les estimula con sus voces. Son su bestia, su cosa. Alguna noche, en medio de ese redondel enarenado, a la luz de las lámparas de gas y entre los sonos de una mala murga, caerán desde el trapecio vacilante, oirán el grito de terror supremo que lanzan los espectadores en el paroxismo del deleite, y morirán bañados en su propia sangre, sin lágrimas, sin piedad, sin oraciones. (G. Nájera, 1985: 131)

Esta crónica representa un tesoro pues difícilmente se podría volver a escribir un texto que agrupe en tan pocas líneas los supuestos más característicos que distinguen a la modernidad de los periodos premodernos. G. Nájera no oculta su disgusto ante el circo, pero es el cómo fundamenta su molestia lo que importa. Básicamente su alegato toca tres puntos esenciales del pensamiento de la modernidad:

- a) **La sublimación de la racionalidad y la fe ciega en la ciencia:** *Aquellos hombres habían renunciado a lo más noble que nos ha otorgado Dios: Al pensamiento...*
- b) **La fe religiosa basada en un ideal humanístico:** *y morirán bañados en su propia sangre, sin lágrimas, sin piedad, sin oraciones...*
- c) **La noción de masas** asociada a grandes grupos de personas incapaces de pensar por si mismas (vinculada la tesis de la escuela de Frankfurt ya revisada): *al público que patatea, que aúlla...*
- d) **El asco y repulsión por las expresiones populares**, y en ese mismo movimiento, la sacralización de la cultura y del hombre culto: *Un Saltimbanco se dislocaba haciendo contorsiones grotescas, explotando su fealdad, su desvergüenza y su idiotismo, como esos limosneros que, para estimular la esperada largueza de los transeúntes enseñan sus llagas y explotan su podredumbre.*

La Modernidad, tanto como periodo sociohistórico como proyecto ideológico (la modernización), se concibe estrechamente vinculado al proyecto de ciencia y progreso

humano de la Ilustración que dicta la confianza en la razón, en la accesibilidad y aprehensibilidad de la verdad, y en la certeza del progreso en todos los órdenes de la vida. A la modernidad se le han atribuyeron valores como el bienestar, la prosperidad, el progreso y el florecimiento intelectual, valores asociados a la secularización del conocimiento; a la despersonalización del saber; a la generalización y universalización de las supuestas leyes que rigen al universo. Estos mitos han sido fuertemente cuestionados desde varios frentes.

En *Cosmópolis* (2001), Stephen Toulmin cuestiona el término “modernidad” que precisamente a manera de referencia –a un periodo histórico un tanto ambiguo-, ha funcionado como sumario de una ideología que ha enmascarado la naturaleza del conocimiento con la careta de la racionalidad. La revisión histórica que Toulmin hace de los siglos XVI y XVII no es sencilla, pretende demostrar los errores de la versión dominante de lo que se ha concebido como modernidad, y además probar que la tradición y la superstición, palabras tan temidas por la filosofía cartesiana, están profundamente incrustadas en la construcción de la sociedad moderna, sociedad supuestamente basada en el conocimiento racional.

Los “nuevos filósofos” del siglo XVII fueron responsables de nuevas maneras de pensar sobre la naturaleza y la sociedad. Pero Toulmin muestra como la filosofía ha sufrido, en este siglo, un tremendo desasosiego en la ubicación de las tareas y los alcances que le corresponden. Dewey, Wittgenstein, Husserl, Heidegger y Rorty son personajes que han descarnado a la filosofía cuestionando la legitimidad de la tradición filosófica cartesiana centrada en la teoría, un estilo que plantea problemas y busca soluciones en términos atemporales y universales (Toulmin, 2001), cuestionando al mismo tiempo la noción misma de modernidad. S. Toulmin denuncia enérgicamente el error de poner en la ciencia positivista la fe ciega del progreso social. La falsedad de la sacralización paradójica de la objetividad del método hipotético-deductivo como única forma de conocer el mundo pues ha llevado a la ciencia y a la filosofía a un callejón sin salida donde no hay cabida para las experiencias esenciales del individuo y que, en cierta medida, las obras del arte y las humanidades si han podido abordar, a veces con dramática agudeza, pero no aún con la claridad intelectual necesaria para su comprensión y alivio en la actualidad según Wright Mills (1983), quién agrega que a falta de un desarrollo adecuado de la ciencia social, los

críticos y los novelistas, los dramaturgos y los poetas han sido los principales formuladores de inquietudes individuales y en un punto hasta de problemas públicos.

Como he venido planteando en todo el texto, se advierte en la actualidad una pérdida de centros de significación y un emborronamiento de fronteras. La condición global de la nueva sociedad ha explotado los supuestos que con se albergaban en los inicios de la modernidad con una esperanza férrea y ciega tal como abraza G. Nájera una visión profundamente excluyente, racista del circo tradicional. Diversos enfoques analíticos agrupan estos cambios bajo el término de posmodernidad. Lyotard sustenta su teoría postmodernista en la “incredulidad hacia las meta narrativas”, basada en los pliegues recónditos e inasibles del lazo social que al abrirse a realidades fragmentarias rompen con la dualidad que provocaba el relato heroico produciendo indeterminación y ambigüedad, y por consiguiente rupturas sociales. Para Daniel Bell, el posmodernismo es el triunfo del placer y de la anarquía anti-institucional: una explosión hacia un mundo hedonista de consumo, moda, fotografía, publicidad y viajes, una cultura fundada en el juego, la diversión, la pose y el placer irrestricto, en contraparte, Jameson analiza positivamente y de forma macro la cultura posmodernista y la relaciona con el estadio capitalista multinacional. (Swingewood, 1998, Thompson, 1995, Ianni, 1998)

Baudrillard a su vez formula una teoría del postmodernismo basada en la simulación y la cultura hiperreal, dominada por imágenes, copias sin originales y argumenta que la cultura posmoderna es dominada por el valor del signo donde la realidad asimilada por la imagen. Los signos no se refieren a la realidad objetiva externa, sino que se han convertido en la realidad misma. “Vivimos en un universo extrañamente parecido al original – las cosas aparecen dobladas por su propia escenificación, pero este doblaje no significa una muerte inminente pues las cosas están en él y expurgadas de su mente, mejor aún, son más sonrientes, más auténticas bajo la luz de su modelo como los rostros de las funerarias” (Baudrillard, 1978:28)

Pero ¿es la posmodernidad un planteamiento epistemológico? ¿es un cuestionamiento ontológico de fondo? O es una amalgama ideológica que apela a la intuición de un nuevo orden del conocimiento. La posmodernidad supone el cuestionamiento de algunos de los fundamentos de la modernidad: La razón, la verdad y la historia; y que cuando estos ámbitos son confrontados con los hallazgos de la ciencia y de

las realidades culturales y políticas contemporáneas, se descubre un universo intrincado, lleno de incertidumbres y perplejidades, que relativiza el alcance de esos ámbitos.

La posmodernidad cuestiona la razón, la verdad y la historia frente a lo contemporáneo de nuestro mundo, y además que es precisamente la ciencia y la realidad social (cultural y política) las que muestran esta ruptura y explosión de nuestras. La posmodernidad es la crisis de fundamentos, la inexistencia de verdades.

Sin embargo, para Anthony Giddens, la modernidad toma forma aún en su emborronamiento histórico; toma forma como organización social, única y sin precedentes, frenética en su ritmo de cambios y radicalmente diferente a las organizaciones sociales premodernas.

El análisis que Giddens (2002) hace a la modernidad pretende diagnosticar la naturaleza del orden de la sociedad moderna desde las instituciones que, representan la delimitación más clara de la estructuración social, pero que al mismo tiempo están articuladas mediante complejos supuestos basados principalmente, en la modificación de la interrelación entre el tiempo, el espacio y el orden social, configurando las relaciones sociales en términos de una nueva dinámica que apela a también a un nuevo conocimiento sociológico para su explicación. Además de hacer una distinción entre modernidad, Giddens emplaza su significado a una nueva perspectiva que dice que no hemos ido más allá de la modernidad, sino que vivimos su radicalización y universalización, y desde esa perspectiva es la que se deberían de entender dichos términos.

El afirmar la superación gradual de la modernidad es caer en concepciones evolucionistas y progresistas de la historia, significa también caer en la sociología naturalista y en la fe en el conocimiento acumulativo, en la fe del control y la predicción estable sin embargo mediante la idea de reflexividad, profundamente incrustada en la sociedad moderna, Giddens muestra convincentemente el error de la concepción inmaculada de la certidumbre por el conocimiento. La modernidad es en sí misma profunda e intrínsecamente sociológica, dice Giddens. “El conocimiento sociológico da vueltas en espiral dentro y fuera del universo de la vida social reconstruyéndose tanto a sí mismo como a ese universo como parte integral de ese mismo proceso” (Giddens, 2002).

Para este estudio, la visión de Giddens parece más adecuada pues nos permite no abandonar lo que representa el circo para la modernidad y desde ahí explorar al nuevo

circo. G. Nájera mencionaba en sus crónicas una cierta repulsión hacia la degradación humana en el circo.

Pero como afirma Pierre Bourdieu el espectáculo popular también es profundamente liberador:

Es el que procura, de forma inseparable, la participación individual del espectador en el espectáculo y la participación colectiva en la fiesta cuya ocasión es el propio espectáculo: en efecto, si el circo o el melodrama de bulevar son más “populares” que espectáculos como la danza o el teatro, no obedece solo al hecho de que, al ser menos formalizados y menos eufemísticos ofrezcan satisfacciones más directas, más inmediatas. Sino también que mediante las manifestaciones colectivas que suscitan y el despliegue del espectacular lujo que ofrecen [...] maravillas de los decorados, esplendor de los trajes, fuerza de la música, vivacidad de la acción, ardor de los actores, satisface [...] al gusto y al sentido de la fiesta, de la libertad de expresión y de la risa abierta, que liberan. (Bourdieu, 1979)

La diferencia del circo ambulante clásico con el nuevo circo radica en que este último parece dar pauta para la reflexión de temas centrales que tocan muy distintos campos profesionales del saber, no sólo del arte y las humanidades, sino de las ciencias exactas y las ciencias sociales.

Para Josetxo Beriain (2005) no hay una modernidad canónica sino múltiples modernidades: la occidental europea, la norteamericana, la japonesa, la fundamentalista actual, la latinoamericana etc. con determinados patrones de racionalización y de acción colectiva. Existen muchos modos de ser moderno dice y cada modernidad en su interior presenta una serie de fisuras, de crisis y contradicciones al definirse en sus propios términos, lo que se traduce en choques entre diferentes principios de racionalidad (Beriain, 2005).

El circo tradicional no ha desaparecido en la actualidad, además de la infinidad de pequeños circos de producción familiar existen todavía circos de gran envergadura como el famoso “*Ringling Brother and Barnum and Bailey Circus*” sin embargo, mientras el *Cirque du Soleil* crece exponencialmente (Chan, 2005) los circos tradicionales señalan la dificultad para mantener su espectáculo y las posibilidades de crecimiento se advierten como nulas (Revolledo, 2004).

El hecho de que existan al mismo tiempo circos practicados tan dispares y contrastados entre sí, ¿no será un reflejo de las condiciones globales de la modernidad? Si esta suposición es admisible y la diversidad de circos representa modernidades múltiples, que reflejan en su interior?; ¿El estudio de la elaboración de los mensajes, de la puesta en escena, de los circuitos globales de circulación de los espectáculos nos hablará de ciertas realidades sociales?

¿Qué se juega en la transformación del espectáculo circense? ¿Nos habla sólo de una adaptación de la tradición del espectáculo circense a las lógicas de producción de la modernidad? O de una reconfiguración de los vínculos sociales del mundo global.

Roberto da Matta, basado en gran parte de la teoría de Victor Turner, estudia a profundidad el carnaval como un reflejo de la sociedad brasileña (1997) y en una parte de este trabajo explica que “el hecho que los sistemas sociales tienen esferas o dominios diferenciados presuponen una gramática o un orden lógico entre ellos” (1997:106).

¿Cuál es el origen del desplazamiento social del circo? ¿Cuál es la unidad analizable del *Cirque du Soleil*? La empresa, los relatos, los personajes, los actos, los espectáculos. Los momentos de creación, de ejecución, de movimiento y desplazamiento del circo, los objetos, la carpa. ¿Dónde se concreta la transformación del objeto y sujeto?

La base del proceso de simbolización es, pues, el desplazamiento o el paso (1997: 107). Frank Manning (1989) aborda el fenómeno de los espectáculos culturales argumentando que el espectáculo en general muestra dilemas acerca de la modernidad, pero al mismo tiempo son un espacio para pensarlas, es decir, el espectáculo es tanto un arquetipo de la cultura popular moderna, y alternativamente un comentario sobre ella (Manning, 1989). Los espectáculos son géneros performativos que se nutren de la modernidad, al mismo tiempo que la interpretan.

Guy Debord, quien afirma en su peculiar texto “La Sociedad del Espectáculo” de 1967, que el espectáculo no es “una colección de imágenes, sino, una relación social entre personas que está mediada por imágenes”, y Debord va más allá al afirmar que toda la vida moderna es espectáculo, que es el triunfo de la mercantilización de la realidad.

¿Pero como podemos en este estudio conceptualizar al espectáculo?

VI. ELEMENTOS DEL ESPECTÁCULO

La realidad de la vida cotidiana siempre parece ser una zona de claridad detrás de la cual hay un trasfondo de sombras. Cuando unas zonas de realidad se iluminan, otras se oscurecen

Berger y Luckmann. La construcción social de la realidad

En el verano del 2003, caminaba por el centro de la ciudad de Oaxaca cuando, sin esperarlo, me tope con una exposición artística montada en una de las calles principales. Se habían tendido varios cables que cruzaban de acera a acera por los altos techos de las casonas. De tales lazos colgaban una centena de esferas de cristal blanco de varios tamaños acomodadas en forma de racimos que cubrían el bajo cielo de toda la cuadra. Las esferas mostraban la acción de lo que pasaba allí abajo y reflejaban los rostros de los transeúntes que por bandadas se detenían un momento para levantar su cabeza; a los comerciantes vendiendo chucherías y a los niños con sus perros que les seguían los pasos. Después de verlas por un rato me di cuenta que estas bolas de cristal también se reflejaban unas a otras multiplicando exponencialmente la realidad repetida que a cada una le correspondía. Esa tarde me quedé ahí estacionado mirando el mundo en pequeñas cápsulas, hasta que la noche se llevo la magia.

Tiempo después, cuando comencé a perfilar este proyecto de investigación alcancé a ver y sentir con cierta claridad lo que me interesaba estudiar y que tenía que ver con la dimensión antropológica de todo lo que encierra la palabra «espectáculo». Aunque me llamaba mucho la atención los procesos por los cuales un objeto, como una esfera de cristal, se transforma en algo más para alguien más, me intrigaba de sobremanera pensar que esto pasa, de forma más compleja, también con individuos. ¿Cómo es esto? ¿Cómo un sujeto se convierte en objeto de espectáculo? Y ¿Cómo refleja y reproduce otros mundos? Entonces puse atención en aquellos lugares donde se establecen ciertas condiciones estructurales para la exposición de peculiaridades o atributos de individuos específicos y me pregunté sobre como se construye un lugar donde se interactúa socialmente alrededor de un sujeto «expuesto»: ¿Qué acuerdos se establecen para sostener un espacio de esta naturaleza; cómo se ve ese sujeto a si mismo y de que tipo es esa interacción social que gira en torno a él?

Vayamos entonces, por partes, haciendo explícito lo que me llevó hasta los terrenos del circo contemporáneo ahí donde los cuerpos se vuelven objetos y reflejan una realidad trastocada y amplificada por las lógicas del «espacio social del espectáculo».

6.1 El objeto del espectáculo

Cualquier objeto presenta propiedades funcionales, formales y estructurales. Se le usa y se le contempla en sus particularidades en condiciones específicas que a su vez actualizan y reconfiguran las propiedades de este objeto. En otras palabras, casi todas las cosas hechas por el hombre con las que nos encontramos diariamente han sido confeccionadas para una función y un fin específico: cuchillos que cortan la fruta, sillas donde descansar el cuerpo, timbres que nos alertan que alguien llama a la puerta o lentes para corregir la visión. No obstante la función de las cosas se ve subvertida constantemente y entonces el cuchillo se convierte en un arma de agresión, el timbre de la puerta en el juego de unos chiquillos travessos y los lentes en un accesorio de moda. Otros objetos se separan tanto de su función inicial que terminan siendo piezas de colección o de museo completamente disociadas de su función inicial. Dentro de esta “vegetación de objetos de la vida urbana” (Baudrillard, 1969) existen unos que son realmente problemáticos y difíciles de asignarles una función, e incluso un significado pero que además son a los que se les presta una gran atención y cuidado, a saber, el «objeto artístico» y el «objeto del espectáculo».

Jean Baudrillard (1969) detectó que todos los objetos se encuentran unidos y concatenados entre si formando sistemas donde cada uno representa una posición particular. Según Baurillard, los objetos pueden sistematizarse objetivamente y subjetivamente. Existen entonces, los sistemas tecnológicos que dan un orden a diferentes objetos para poder explotar sus capacidades técnicas y lograr un fin específico. En un motor de automóvil, por ejemplo, cada pieza trabaja integrada a la totalidad del sistema lo que hace que prevalezca la funcionalidad sobre la forma, pues cada “pieza está hasta tal punto vinculada a las demás por cambios recíprocos de energía que no podría ser distinta de cómo es” (1969:3). Por otro lado, “la racionalidad de los objetos choca con la irracionalidad de las necesidades [socializadas o inconscientes, culturales o prácticas] y ésta contradicción hace surgir un sistema de significados que se proponen resolverla” (1969:6). Según

Baudrillard la intersección de diferentes sistemas de objetos en la vida cotidiana van construyendo el orden y el significado que damos a cada objeto.

A mi parecer, la distinción tajante entre sistemas técnicos que buscan la racionalización de objetos y sistemas culturales que surgen para satisfacer “necesidades” me parece riesgosa. Renato Ortiz (2004) ya nos advierte, inspirado en Balandie, que “es un hecho que el funcionalismo (y el racionalismo que presupone) no logran explicar fenómenos que son específicos y característicos del nivel social, es decir, la diferenciación y la subordinación; en otras palabras, el cambio y el conflicto” (2000:54).

No obstante, la visión sistemática de Baudrillard nos ayuda a situar el problema de la transformación del significado de un objeto sin olvidarse que éste se encuentra siempre integrado a una unidad mayor que comprende tanto su materialidad como su abstracción. Si queremos adentrarnos en los procesos mediante los cuales se reconfigura el significado de un objeto para convertirse en «algo más», es necesario comprender, en primer lugar, que los objetos resultan significativos en relación a “contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente” (Thompson, 2003:203), y que son elementos constitutivos de una sociedad y una cultura, por lo tanto no se encuentran sueltos ni individualizados en la estructura social. Al contrario, siempre están asociados a papeles sociales, ideologías, valores y acciones específicas (Da Matta, 1997:104). En segundo lugar es indispensable poner la atención en la dimensión simbólica de los objetos pues es desde ahí donde se puede abordar la transformación de su significado. Jesús Elizondo (2003) encuentra la inspiración en el “El Sistema de los Objetos” (1969) de Baudrillard para afirmar que es el valor simbólico lo que diferencia a los objetos artísticos de su condición de puras mercancías

El que un objeto no se encuentre nunca suspendido en el vacío pudiera parecer obvio. Pero el problema surge cuando nos preguntarnos por como es que su significado se transforma. Como un objeto parece ser más “grande” de lo que es, más importante o más trascendente.

Sin cambiar su forma o su posición, aquel montón de cristales redondos, colgados en los techos de una calle en Oaxaca, se convirtieron para mí en “mundos encapsulados” que reflejaban la realidad de una muchedumbre “allá abajo”. Más aún, sin darme cuenta aquellas esferas también reflejaban mi propia imagen, distorsionada, de cabeza y mirándome fijamente.

La respuesta a la transformación del significado no puede contenerse en el objeto mismo, inclusive tampoco está en sólo en el sujeto observador, sino en el complejo universo simbólico que emerge en la relación entre sujeto y objeto y que ha sido estudiado a profundidad por la semiótica-pragmática como procesos de semiosis, entendidos como los procesos por medio de los cuales ‘algo’ se vuelve un «signo» para un organismo. La semiosis es ante todo una acción, un proceso en el que algo, ya sea una percepción, una idea o un estímulo adquiere la función de signo, y la función del signo es la de evocar otro objeto o acontecimiento. Así pues, partimos de que «signo» es algo que está en lugar de algo distinto, lo que lo vuelve interpretable.

La palabra ‘automovil’, por ejemplo, se vuelve un signo cuando somos capaces de asociar en el pensamiento estas nueve letras a las formas básicas que conocemos del ‘objeto automóvil (cuatro llantas, un interior con asientos, un volante, etc.) pero además cuando vinculamos estas formas a la noción de movimiento, de distancia, de velocidad y más allá aún, al sistema lingüístico que permite diferenciar la palabra automóvil de muchas otras. El automóvil se vuelve un símbolo, por ejemplo de progreso, cuando la asociación de signos logra condensar un significado por medio de un acuerdo colectivo (tácito o explícito) arbitrario.

Para la pragmática de Pierce, todo conocimiento del mundo implica el uso compartido de signos pues es solo así como podemos dotar de sentido la experiencia vital de conocer: “no podemos llamar a nada significativo o significante si no es comunicable. Nos comunicamos por medio de signos y ninguna situación que involucre signos es legítima si no se da una sustitución de algo por medio de un signo y que este proceso devenga en una descripción interpretativa” (Elizondo, 2003:54).

El hombre no tiene la capacidad de pensar sin signos, afirma la pragmática peirciana. La comprensión del mundo está siempre mediada por las representaciones de las cosas y la interpretación del mundo por medio de signos. No hay elemento alguno en la conciencia

humana que no tenga algo correspondiente en el mundo y no hay cosa en el mundo que no sea susceptible de convertirse en signo para la conciencia humana. “El sujeto está enredado en un mundo de signos; no puede aprender ni expresar nada si no es a través de estos medios” (Pross, 1981:39).

Pero lo que finalmente nos muestra la escuela de Peirce es que la significación de un objeto es siempre un proceso vinculado a la acción. Klaus B. Jensen argumenta en este punto que “el significado es real, emergente y toma efecto en, y a través de, muchos dominios de existencia interrelacionados. El significado es *performativo*, siendo un elemento constitutivo de la acción social. El significado hace la diferencia en la práctica”. (Jensen, 1998)

Por último, Harry Pross (1981) afirma que una vez que se produce un signo, crea necesariamente espacio. Surge un espacio interior entre sujeto y signo y un espacio exterior detrás del signo que ordena el mundo que percibimos. “Donde faltan los signos nos imaginamos la nada y, donde parece haber nada, nos apresuramos a colocar un signo de orden” agrega Pross (1981:37). Este espacio que emerge puede pensarse como una constelación de signos que nos brinda un orden a través del cual reconocemos como se comportan entre si las distancias, los intervalos y los rangos sociales en los que nos movemos. Son estos órdenes de signos los que nos permiten saber si estamos dentro o fuera de un lugar, si pertenecemos o no a cierto grupo social y el lugar que ocupamos en él. No hay un orden simbólico dado, sino creado, por lo tanto existen tantos órdenes de signos como diferentes grupos o unidades sociales.

Los órdenes de signos coexisten unos al lado de otros, ocasionando convenios y conflictos pues cada grupo social intenta justificar y preservar su propio orden. Para Pross, desde los comienzos de las culturas humanas las justificaciones del orden se han referido principalmente a tres ámbitos de la existencia. A la relación de las familias, clanes, tribus y pueblos con la naturaleza que les rodea en primer lugar, a las relaciones internas de las “unidades sociales” en segundo lugar y a las relaciones externas que regulan a unos grupos con otros, a la política exterior (1981:52).

Hasta aquí, la mirada sobre el proceso de construcción de significado basado en la semiótica peirciana y el orden simbólico que propone Pross nos enseñan que la transformación significativa de un objeto, es decir, la interpretación de un objeto *significado*, no es un fenómeno particular del objeto que se encuentra exhibido públicamente, sino que todos los objetos se construyen a partir de este proceso natural semiótico en el pensamiento. En segundo lugar, nos permite mover la atención hacia la acción que se ejerce sobre el objeto y el lugar donde se lleva a cabo tal acción.

Kenneth Burke, un pionero de la antropología del espectáculo afirma que es solo a través de la acción intencional del humano que la transformación simbólica del significado de la realidad ocurre. William O. Beeman (1993) retoma el aporte de Burke para ofrecer un ejemplo que ilustra la distinción mayor que ha hecho Burke entre movimiento y acción en la vida social y dice que “si una roca rueda cuesta abajo en una montaña no implica, intrínsecamente, una transformación simbólica de la realidad. Si alguien arroja una piedra a la ventana de una casa, entonces se vuelve un acto simbólico que requerirá una interpretación y además tendrá consecuencias tanto para el que tiró la piedra como para las personas dentro de la casa” (Beeman, 1993:373)⁷

Podríamos entonces decir que el «objeto del espectáculo» se convierte en tal no sólo por la exposición del mismo ante un público dado, sino mediante las operaciones simbólicas que configuran un espacio esencialmente «comunicativo» donde intencionalmente se construye un orden simbólico. En este sentido, cualquier cosa puede ser expuesta como objeto de espectáculo, tanto los objetos inanimados, los animales y los sujetos, a condición de que exista una fuerza intencional detrás que fomente la transformación del significado del objeto, animal o sujeto⁸, alguna fuerza que lo muestre, que lo exhiba y lo exponga.

En inglés la palabra *show* se utiliza como sustantivo que designa lo que en español se denomina como “espectáculo”, pero “*show*” es también un verbo que se refiere a la

⁷ La traducción es del autor.

⁸ No vamos aquí a centrarnos en los fenómenos naturales que a pesar de que pueden ser objeto de espectáculo no implican una intencionalidad humana (explícita o implícita) en la construcción del espectáculo. La erupción de un volcán o una tormenta eléctrica puede ser objeto de espectáculo para alguien pero no implican la acción directa del humano ante el objeto con la intención de exponerlo y este trabajo se enfoca en como se construye socialmente un espacio para el espectáculo

acción de mostrar, enseñar o aparecer. Creo entonces que, ambas acepciones de la palabra “*show*” ocasionan un fenómeno curioso: Por un lado, cuando alguien utiliza la palabra *show* utiliza su modalidad de verbo para saber que alguna cosa (objeto o sujeto) se mostrará en algún lugar, pero inmediatamente la modalidad de sustantivo de la palabra *show* ejerce su significación para que no se pregunte por lo que se mostrará (al menos no profundamente). Es decir, el “*show*” va a mostrar al “*show*”, no se pregunta que se va a mostrar, se espera a ver el *show* para intuir que se mostró. El problema, como se abordará en profundidad más adelante, es que son tantas las dimensiones que están incluidas en la palabra “espectáculo” (*show*) que si se quiere saber “que se mostró” debe hacerse un esfuerzo enorme por desentrañar todo lo que se juega en un espacio de espectáculo.

No obstante, la acepción sustantiva de “*show*” (en inglés) y de “espectáculo” en español para designar toda una escenificación están fuertemente clavadas en el uso cotidiano. Por lo consiguiente, en esta tesis, vamos a movernos hacia el estudio del *performance* para explorar aquello a lo que se refiere la palabra “*show*” en su modalidad de verbo (es decir de acción). En lo sucesivo seguiré utilizando la palabra “*show*” y la palabra “espectáculo” como sustantivo que aún así urge de una definición.

6.2 Dimensiones del Espectáculo

Para William Beeman, el espectáculo es una exposición pública de elementos significativos de la sociedad y agrega que:

La capacidad de significación de un espectáculo parece ser proporcional al grado con el cual los elementos que se exponen en público representan elementos claves en la vida cultural y emocional del público. Parece como si la sola exposición de estos elementos simbólicos representativos en un marco contextual especial fuera suficiente para obtener intensas respuestas emocionales del público observador. (Beeman, 1993:380)

El teatro, por ejemplo, hace más que enganchar a participantes y espectadores en el contexto inmediato al evento teatral. Más allá, la representación teatral evoca y solidifica una red de relaciones sociales y cognitivas existentes entre la triangulación entre actor, espectador y el mundo en extenso.

Para definir lo que significa la palabra “espectáculo” habría que analizar lo que hay en su interior, sin embargo, ya hicimos esa operación cuando analizamos lo que significa la palabra circo y sólo es necesario recordar que el espectáculo (en general) como el circo (en particular) no es una esencia, ni una entidad naturalmente dada, sino que es una unidad teórica, relacional y abstracta. No existe el espectáculo como una sustancia, sino como un espacio “de n-dimensiones; comunicacionales, urbanísticas, arquitectónicas, mediáticas, publicitarias, logísticas, financieras y tecnoproductivas” (Castro Nogueira, 1997:61), imbricadas entre si, en donde los actores se presentan a si mismos como representantes de un grupo mayor o de una realidad más grande. Esta noción de espectáculo se refiere más a como se piensa la noción de espacio que “se define en relación a los seres humanos que lo usan, que lo disfrutan, que se mueven en su interior, que lo recorren y lo dominan. El espacio es fuente de poderes y las modalidades de control de su uso serán decisivas para hacer que ese recurso sea un instrumento de subordinación, de liberación, de diferenciación o de igualdad” (Ortiz, 2000).

El espacio es un lugar vivido. A través de la interacción y la comunicación un lugar se transforma en un espacio de comunicación, y la comunicación es siempre una condición colectiva y dialógica entre dos o más sujetos.

Entonces si acuñamos el término de “espacio social del espectáculo” es para referirnos al carácter eminentemente comunicativo de una interacción social como la que se sostiene ante un objeto, animal o sujeto expuesto, exhibido, mostrado... que a su vez lo hemos llamado “objeto del espectáculo”.

Ahora, algunos circos practicados han tenido un objeto de espectáculo bastante conflictivo que incluso ha quedado ligado profundamente a la identidad del circo: el monstruo.

Esta asociación del espectáculo con el sentimiento colectivo de libertad, lleva implícito un problema de fondo del que no puede soslayarse al estudio de las lógicas del espacio social del espectáculo, a saber, su relación con el arte y con el objeto artístico. ¿Cuál es la demarcación del objeto del espectáculo con el objeto artístico?

6.3 *El monstruo circense como objeto del espectáculo*

Para un espectáculo circense tradicional la capacidad de provocar asombro entre los espectadores con cada acto es una constante indiscutible. Esto llevó a diversos empresarios a recorrer el mundo buscando talentos “nunca antes vistos”, únicos, «diferentes». Personas que supieran caminar por una cuerda a diez metros de altura, mujeres que dominaran el arte de balancearse en un trapecio, hombres que pudieran salir vivos de una jaula de bestias entre muchas otras atracciones tradicionales del circo. No obstante, habría que mencionar que en el circo tradicional ha persistido un esquema familiar de producción que, de cierta forma, fomenta una continuidad en la formación de nuevos cuadros de artistas. Al paso de los años el núcleo de la producción se conformaba por personas emparentadas entre sí y esto hace la búsqueda de talento menos férrea poniendo el énfasis en la transmisión de la tradición del arte circense. Aún así, la historia muestra (Revolledo, 2004) como el carácter itinerante del circo impulsa una recolección de hombres y mujeres con diferentes habilidades, costumbres y rutinas.

De cualquier forma, hacia 1870 esta recolección se llevó a otros niveles, principalmente en los circos de Estados Unidos que no sólo aglutinaron los diversos actos que desde la acrobacia ecuestre de 1780 hasta los actos circenses emparentados con los deportes extremos de nuestros tiempos han moldeado la versión tradicional del espectáculo circense, sino que en la búsqueda por la diferencia impresionante se puso la atención en la constitución física del individuo más allá del despliegue de habilidades impresionantes y se incorporó al *show* un grupo de personas notoriamente diferentes que se exhibían en una carpa alemana (*side show*) como caprichos de la naturaleza.

Aunque esta actividad no prosperó mucho tiempo y fue criticada severamente por las familias circenses, me parece que este carácter trasgresor quedó inscrito en la noción del «circo imaginado» sumando a su esencia trashumante y errática la reputación de ser una comunidad paria, desenraizada y fronteriza, que ahora cruza los límites además de lo natural.

Me parece incluso que una de las principales características del circo tradicional es que opera en la lógica de la ininteligibilidad, de lo que aparentemente sobrepasa el entendimiento. En la lógica del monstruo que se convierte en superhombre.

Michel Foucault habla de la figura del monstruo como esa condición de una entidad de no tener explicación más que por sí mismo, de ser humano y animal al mismo tiempo, de ser una mezcla, una mixtura, una hibridación que hace palidecer a cualquier ley social o natural conocida. El monstruo es una contradicción por sí mismo.

Por otro lado, el circo es un espacio lleno de tensiones y de juegos subjetivos donde un número mayor de personas vuelca su atención sobre un número menor de ejecutantes que deben demostrar rasgos o habilidades que los distingan del grupo social mayoritario. Efectivamente, el acto circense se caracteriza por la exposición de aquello que es extraordinario, radicalmente diferente. Ya sean prácticas u objetos los presentes en la pista de circo la base del espectáculo circense es la sublimación de lo diferente.

En los espectáculos circenses el sujeto se vuelve objeto del espectáculo

Según Silva (2001), las identidades y las alteridades son construcciones intelectuales que se confirman en su carácter relacional y se afirman en la singularidad y la diferencia. La diferencia, presencia fantasmagórica de la singularidad, necesita poseer un *locus* que también habilite y permita su existencia. Por tanto, no hay identidad que no postule al mismo tiempo una alteridad: No hay el Mismo fuera del Otro. (Martínez, 2005: 58). Los fundadores *del Cirque du Soleil* argumentan que, contrario a los esquemas de producción familiar de la mayoría de los circos tradicionales, ellos nunca tuvieron a alguien que les dijera como hacer las cosas, lo que los obligaba a reflexionar cada paso que daban y reinventarse a todo momento⁹. Estas condiciones de producción son en gran medida la clave de su éxito, no obstante, creo que el éxito del *Cirque du Soleil* está en que supo ver el potencial reflexivo espectáculo circense y fue capaz de desplazar la lógica del monstruo hacia la del superhéroe, aquella diferencia que inspira y conmueve, distinta de la que aterra y amedrenta. En ese sentido la diferencia situada que toma forma en los cuerpos de los artistas del Soleil se ha revitalizado con formas que aunque diferentes, reflejan los cánones de belleza de estos tiempos.

⁹ Para más información ver: *CIRQUE DU SOLEIL*. “20 Years under the sun”. Harry B, Abrams, INC., Publishers. China: 2004.

6.3 *El objeto artístico*

Pierre Bordieu afirma que:

Dentro de la clase de objetos elaborados, definidos por oposición a los objetos naturales, la clase de los objetos artísticos se definiría por el hecho de que requiere ser percibida según una intención propiamente estética, es decir, percibida en su forma más que en su función. (1979:27).

Al «objeto artístico», igual que al «objeto del espectáculo» se le busca una significación más allá de su practicidad funcional o de su constitución elemental, un significado del objeto que se trascienda a si mismo para asociarlo a ciertos valores humanos o a ciertas ideologías. Ambos se encuentran generalmente expuestos al escrutinio o la contemplación pública y ambos despiertan distintas emociones en el espectador, lo conmueve, lo aterra, lo satisface, etc. Sin embargo, lo que distingue al objeto artístico es que se pretende que tenga una larga permanencia (física y simbólica) por un lado, y que tenga un carácter único e irrepetible, que conserve su aura, por el otro.

El concepto de aura es medular en el problema que aborda de la unicidad de la obra artística planteado en “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*” de Walter Benjamin. El aura para Benjamin significa “la manifestación irrepetible de una lejanía, (por muy cercana que pueda estar)”, (p.24) y representa en sí, la capacidad de una obra de evocar algo inalcanzable, algo que sólo ella posee en virtud de su biografía, pero que trasciende su propia materia. Sólo el aura de una obra, evoca y transmite la tradición del arte, fundada en el valor cultural de la obra artística en los diferentes rituales acumulados en su existencia. Sólo el aura determina el valor de la obra artística, y sólo así se establece su autenticidad.

El problema que aqueja a Benjamin es que, para él, la función del arte ha sido trastornada por la transformación en las condiciones de producción y reproducción de la obra de arte. El aquí y ahora de la obra artística presenta una crisis, un problema insalvable que rompe el aura en mil pedazos pues la autenticidad de la obra artística ha claudicado ante sus infinitas formas de reproducción masiva. La unicidad de la obra artística se desmorona y así la función del arte abandona su fundamentación cultural y se ubica en otro tipo de praxis, según Benjamin, en el dominio político. Esta nueva condición del arte, que rompe con el aura de la obra artística, puede ser ejemplificada mediante la construcción

conceptual de los dos acentos de la recepción de la obra artística polarizados entre sí: El valor cultural, y el valor exhibitivo.

Dice Benjamin, que la producción artística comienza con hechuras que están al servicio del culto, y al parecer este valor cultural se contrapone a la exhibición, la empuja a mantenerse oculta. Sin embargo, a medida que la obra artística se desliga de su función ritual, se incrementa su posibilidad de exposición y esto modifica la función última del arte. Los métodos de reproducción técnica, han crecido tanto y tan fuerte que el corrimiento cuantitativo al polo de exhibición se ha convertido en una modificación cualitativa de su naturaleza. En pie de página, Benjamin deja la perspectiva más radical de este fenómeno, para las palabras de Brecht, quién dice que “cuando una obra artística se transforma en mercancía el concepto de obra de arte, no resulta ya sostenible en cuanto la cosa que surge” (p.30).

Si aceptamos el reclamo de Walter Benjamin positivamente podemos argumentar que efectivamente la concepción del arte puede haberse modificado a partir del desarrollo de las tecnologías de producción y reproducción y que dentro de los terrenos del espectáculo no vamos a encontrar el objeto artístico único, irremplazable y que perdura durante siglos. El espectáculo es principalmente *performance*, un acontecimiento que arde por unos momentos para apagarse hasta nuevo aviso. Esta condición intermitente le obliga a reconfigurarse a todo momento, ha construirse su espacio cada vez que se ejecuta y contraerse, replegarse y adaptarse a las nuevas topografías que se le presentan. Por eso el mundo que emerge del espacio del espectáculo está siempre lleno de imprevistos, de parches y remiendos. El espectáculo es un espacio vivo, lleno de interacciones. El desafío está en poder encontrar sus continuidades y estructuras a pesar de ser tan efímero y cambiante pues la necesidad del espectáculo ha acompañado desde siempre al hombre.

El conflicto que señala Benjamin no es uno sencillo de resolver, y a mi parecer, continúa vigente. La función del arte de imaginar, materializar y proponer mundos alternativos se asemeja cada vez más a la función del espectáculo en nuestros días, pero eso no significa que sea una función que deba menospreciarse pues sigue teniendo la misma capacidad de transformar el significado de las cosas, como lo hace el arte, sólo que se mueve en otras lógicas. No obstante, no demos por sentado que la producción de espectáculo guarda las mismas virtudes del arte, para empezar a desentrañar que se juega en

el espacio del espectáculo hay que adentrarse a sus intersticios. Una irónica contradicción de nuestros días es que la noción del artista más reconocida en términos de extensión, es la que pasa por los terrenos mediados y mediáticos del espectáculo.

Quizás lo que tenemos que hacer es renunciar de una vez por todas a la sacralización del arte y poner nuestra mirada en la cultura, o en «lo cultural» (Appadurai, 1995) para decirlo todo de una sola vez. Y de esta forma saber si necesitamos nuevas herramientas para poder aprehender los procesos en que algo se vuelve significativamente transformador.

Es desde esta posición desde donde decido estudiar al circo como un espacio único y privilegiado para observar una de las versiones más radicales de la vida en el espectáculo donde se gesta una forma muy particular de producción cultural.

No es la aparición del nuevo circo lo que lo ha vuelto cultural. El circo siempre ha sido *cultural* en cuanto representa un lugar donde se experimente y se reflexiona sobre lo que nos hace diferentes unos a otros, es decir, lo que constituye la identidad.

En otras palabras, el acto circense confronta e interpela, nos pregunta en un breve lapso de tiempo por todo lo que somos y lo que no somos, por lo que debiéramos ser y lo que quisiéramos ser. Esta condición reflexiva del circo, y finalmente de cualquier espectáculo, es la que rescata la cualidad que se le imputa al arte y a la obra artística de “vincularse con lo real a la vez como representación y como simulacro [para la] proyección de conflictos y esquemas de solución” (García Canclini, 1979:148).

El circo desde hace mucho tiempo ha venido presentado retazos e imágenes de mundos, culturas e individuos “diferentes”. Una fuente de otredad.

RECAPITULACION: Una estrategia multimétodo

El viaje a Las Vegas y el que se me haya negado el acceso al interior del *Cirque du Soleil* me puso realmente nervioso pues como se puede percibir con todo lo expuesto anteriormente, era imposible pensar que esta investigación podía lograr sus objetivos estudiando al nuevo circo desde afuera, adivinando todo lo que ahí acontece mediante una lógica deductiva. Esta imposibilidad de acercarse al circo significó que durante meses se repensara la estrategia metodológica para poder adaptar las características del objeto de estudio a las capacidades y recursos de esta investigación.

En noviembre del 2005 tenía un poco más de un año desarrollando este proyecto y no lograba establecer un contacto con el *Cirque du Soleil* para estudiarlo desde su interior. Mande decenas de cartas a las oficinas principales en Montreal, Canadá, la respuesta de todas ellas fue que era imposible realizar eso porque, en primer lugar, reciben cientos de cartas de todo el mundo a diario, tanto de la academia, de los medios como de los fanáticos y el *Cirque du Soleil* no cuenta con los recursos para atender ninguna de estas demandas. En segundo lugar me respondían que la información que yo buscaba encontrar era clasificada que es parte de la información corporativa secreta que prefieren mantener en secreto y por último que todas las energías del *Cirque du Soleil* están ocupadas en la producción de espectáculo y nada más.

Pero, si algo tiene todos los circos es que vienen hacia nosotros. Regularmente cuando tú vas al circo es porque el circo ya vino a ti de cierta forma y el *Cirque du Soleil* conserva esa característica del circo tradicional trashumante.

Así un día, en Guadalajara, la ciudad donde nací y he vivido toda mi vida, llegó el *Saltillo*: aquél espectáculo nacido en 1992, discontinuado en 1997 y puesto a funcionar de nuevo en 1998. Y este simple hecho permitió emprender un segundo viaje hacia el interior del *Cirque du Soleil*, un viaje de mayor duración hacia tierras más cercanas. Desembarque de nuevo en una isla del *Cirque du Soleil*, pero esta vez los terrenos no eran tan desconocidos, finalmente era un viaje en mi propia ciudad lo que me permitió poco a poco ingresar hasta el corazón de *Saltillo* y en el trayecto construir una estrategia metodológica de abordaje.

El sistema cerrado de seguridad y control con el que me topé en los teatros de Las Vegas y que fue impenetrable, aquí en Guadalajara fue posible de sortear e incluso de observar su construcción, primero material y después vivir la internalización de estas separaciones simbólicas.

Cabe mencionar aquí que las oficinas del *Cirque du Soleil* en Montreal no autorizan ni avalan ninguna investigación o registro audiovisual ni fotográfico dentro del sitio del espectáculo. Por lo que tuve que buscar estrategias de acceso a distintos espacios de *Saltimbanco* sin el apoyo de ninguna institución. Finalmente, me encontré solo con una comunidad de extraños que crearon un sitio extranjero en mi propia ciudad.

En términos más claros la estrategia metodológica del trabajo de campo realizado en esta investigación consistió en el registro etnográfico de la experiencia con *Saltimbanco* que incluyó:

- a) La observación sistemática de las prácticas de montaje y ejecución de *Saltimbanco* a lo largo de un periodo aproximado de tres meses, en el cual observé desde la posición de espectador la escenificación del espectáculo en 12 ocasiones.
- b) Observación participante de la comunidad encargada de la producción del espectáculo y principalmente de la célula de producción artística.
- c) 13 entrevistas semiestructuradas a sujetos directamente relacionados con la producción de *Saltimbanco*, registradas y grabadas en audio con una duración aproximada de 45 minutos en cada entrevista.
- d) La elaboración de un diario de campo donde se llevó el registro de cotidiano de los encuentros con la comunidad de *Saltimbanco* y un diario de gestión del proyecto de investigación donde se llevó la calendarización de eventos dentro del trabajo de campo.

Pero antes de que las cosas parezcan tan sencillas he de especificar que un método de investigación no es un conjunto de técnicas que se seleccionan para una investigación como la prescripción de una receta. La lista anterior que resume las estrategias metodológicas aplicadas en esta investigación puede plantearse solamente después de haber realizado el trabajo de campo y en realidad “El esfuerzo metodológico es continuo, constante” (Ortiz,

2004:12). Por lo tanto la estrategia metodológica trasciende este apartado y comienza a formularse desde la primera página de esta tesis, desde la mirada particular del investigador.

La mirada es singular, concreta y creadora, toda mirada sobre la realidad es un acto de selección, construcción y de interpretación que se hace desde un sujeto en un contexto. Como ilustra Luis Enrique Alonso, etimológicamente, el término «método» viene de “meta” y “odos”, metacamino, “esto es, un camino que va ‘más allá’, porque se le sobreponen una serie de protocolos y reglas en su recorrido” (Alonso, 1998:16). “Construir conceptualmente la realidad es tanto como elaborar un mapa de la misma, mapa que no es la realidad ni su reflejo, pero que la representa, interpreta y hace inteligible. Y tal construcción existe siempre: o la hace la ciencia o la hace la ignorancia” (Alonso, 1998:20). Para ver una cosa hay que comprenderla, lo que implica que toda descripción está mediada por la comprensión, y que todo intento de narración pone en juego las capacidades interpretativas del receptor.

Bourdieu señala que el método no es susceptible de ser estudiado separadamente de las investigaciones en que se emplea (Bourdieu, et al. 1975: 11) y “a la tentación que siempre surge de transformar los preceptos del método en recetas de cocina científica o en objetos de laboratorio, sólo puede oponérsele un ejercicio constante de la vigilancia epistemológica que, [...] señale que toda operación, no importa cuan rutinaria y repetida sea, debe repensarse a sí misma y en función del caso particular” (1975: 16).

Así pues la construcción del objeto de estudio, que hemos venido abordando desde un enfoque sociológico es parte del método científico de esta investigación. Pero llegado este punto hemos de señalar que es necesario un viraje hacia la etnografía, emparentada con la disciplina antropológica pues resultó ser la apuesta principal del trabajo de campo. En ese sentido, las técnicas utilizadas como la entrevista estructurada y la investigación participante deben ser pensadas como un trabajo de combinación convergente, de métodos. Según Maria Immacolata las investigaciones que hacen uso de un enfoque multimetodológico al integrar métodos de diversas orientaciones, son parte de un movimiento contemporáneo crítico de la compartimentación disciplinaria que caracterizó la construcción histórica de las ciencias sociales y humanas y que propone medidas concretas

para su reestructuración disciplinaria. Es un movimiento de abertura y convergencia disciplinarias. (Vasallo de Lopes, 2002: 53)

La estrategia metodológica que propone esta tesis en su sentido amplio es a) la construcción del objeto sociológico de estudio del circo contemporáneo representado por la empresa *Cirque du Soleil* (tarea que ya hemos venido haciendo en todo lo planteado anteriormente), b) la práctica etnográfica como principal recurso para el trabajo de campo (Cfr. Capítulo V) que incluye las técnicas de entrevista, observación y observación participante y c) el análisis del resultado del trabajo de campo y la reconceptualización entera del objeto de estudio para aventurar algunas explicaciones sobre el fenómeno social del circo contemporáneo. Y estas tareas en conjunción deben pensarse como un método multimetodológico.

TERCERA PARTE

TRES ANCLAS PARA DESEMBARCAR EN EL
CIRQUE DU SOLEIL

VII. CARTOGRAFÍA DE SALTIMBANCO: DESCRIPCIÓN DE UNA CIUDAD INVISIBLE.

Es imposible descomponer una percepción y transformarla en un conjunto de sensaciones porque el conjunto es anterior a las partes

Merleau-Ponty

Fenomenología de la percepción

De la misma forma en que Italo Calvino (1999) hace emerger ciudades invisibles de la observación, registro, interpretación y descripción de su experiencia cotidiana, en este apartado, y de acuerdo con el planteamiento de esta tesis, voy a trazar la cartografía de la ciudad de *Saltimbanco*: una ciudad flotante que se instala dentro de otras ciudades, por un periodo de tiempo, para alojar a toda la comunidad de *saltimbancos* que practican el espectáculo del nuevo circo. Los trazos de la cartografía de *Saltimbanco*, están guiados por la persecución de la comunidad de artistas pero hay que decir que es imposible que un solo navegante (ahora explorador y etnógrafo) siga los pasos de cada una de las 52 personas que conforman la comunidad de artistas de *Saltimbanco*. Además, existe otra razón por la que la cartografía se hace más complicada: *Saltimbanco* es una ciudad se desvanece rápidamente. El tiempo en que lleva descubrir su entrada es el tiempo en que sus construcciones comienzan a desvanecerse para que en un día uno se encuentre con que la ciudad se ha ido dejando muchas marcas, pero pocos rastros, de su paso.

Entonces la búsqueda desesperada por encontrar la puerta a la comunidad artística de *Saltimbanco* fue mostrando, al acercarse, que había más de una puerta y que había que elegir cual abrir. Algunas puertas siempre permanecieron cerradas y otras dejaron ver más puertas dentro. El barco ha echado anclas y la travesía que sigue tiene que ser a pie, y siguiendo las huellas de los propios *saltimbancos*. De la misma forma en que ha sido todo este viaje, esta nueva travesía está llena de periplos: de retornos continuos que aunque parezca que nos llevan al mismo lugar de donde partimos, en realidad nunca lo hace al mismo punto. Hay que recordar, como dijimos al principio de esta tesis, que para navegar se necesita habilidad pero también mucha paciencia.

La descripción que aquí se presenta se construye de dos fuentes principales, primero, de la visión que los empleados tienen del *Cirque du Soleil* y del *show* en el que actúan¹⁰, y en segundo lugar de la registro etnográfico de lo que observé en el trabajo de campo.

7.1 Urbanización simbólica de Saltimbanco

Un jueves, Guadalajara amaneció con un circo desarmado en sus aposentos. En la madrugada del miércoles 9 de noviembre del 2005, una flota de 49 tráileres azules descargaron el esqueleto de la ciudad flotante de *Saltimbanco* en un terreno de 20 mil metros cuadrados que se preparó previamente para recibir en sus entrañas al *Cirque du Soleil*. Al terreno se le despejó de la maleza, se taparon sus baches, se aplanaron los montículos de su topografía y se pavimentó la parte donde se levantarían tres carpas azules con rayos de sol estampados de arriba hacia abajo y una serie de módulos de estructuras desmontables que fueron delimitando y dando forma al lugar. En un punto, cuando el montaje estuvo casi completo, poco antes de que el circo se practicara, el terreno ya no era solamente un lugar terregoso, sino que se fue por alrededor de tres meses el espacio social de *Saltimbanco*; de ser un terreno cualquiera se convirtió en parte de los terrenos del *Cirque du Soleil*.

El montaje de *Saltimbanco* duró alrededor de una semana. El día que llegaron los camiones, también aterrizó en el aeropuerto de Guadalajara un equipo de personas que viajaron desde Montreal, Canadá para de coordinar las labores que implican del levantamiento de las carpas que requieren de unas 80 personas. En solamente una semana, mediante una intensa actividad toda la ciudad de *Saltimbanco* estaba construida y lista para escenificar su historia que es, según su director: Franco Dragone, la de un mundo de muchos colores y muchas tonalidades:

El *show* *Saltimbanco* vino de una experiencia muy positiva como la vida cosmopolita moderna podría ser. El *Cirque du Soleil* llegaba a ser cada vez más internacional, y tuvimos que aprender todos a hablar el idioma de otra persona: Francés, inglés, ruso, italiano... y crear algo único y hermoso que viniera de todos juntos. El *show* refleja esa experiencia: Los

¹⁰ Para una mejor lectura, se recomienda revisar el Anexo 1 de este documento que presenta una caracterización de todos los sujetos entrevistados.

trajes, los sistemas y la iluminación están diseñados todos en colores primarios. Tomados por separado resultarían muy planos pero en su conjunción pueden revelar muchas tonalidades. (Dragone, 2006)

Los planos de la ciudad flotante de *Saltimbanco*, con su gran carpa capital y sus pequeñas carpas aledañas, fueron trazados desde unos 15 años antes de la llegada a Guadalajara, (desde quince años atrás en 1992) y desde entonces se siguen cuidadosamente para levantar esta ciudad flotante. Estos planos dictan cómo debe construirse *Saltimbanco* al exterior y también como debe practicarse al interior. Al mismo tiempo son una especie de plano arquitectónico y un código de leyes: una constitución en el término legal de esta palabra.

La parte que se asemeja a la constitución (código de leyes) de una ciudad sería el compendio de todas aquellas guías o referentes que definen lo que *Saltimbanco* es; desde el programa oficial del espectáculo que dicta el orden y la secuencia de sus actos, hasta los libretos que definen cada personaje y que dicen como debe vestirse, maquillarse y ejecutarse. En la unión de todos estos referentes se crea la identidad del espectáculo que es lo que lo distingue, en primer lugar, de todas las demás ciudades (*shows*) del *Cirque du Soleil*. Incluso se le otorga un nombre único que identifica al espectáculo. La palabra “saltimbanqui” significa artista de la calle y se refiere a los equilibristas y acróbatas. Entonces no es un error afirmar que el *show* es realmente una representación particular de una ciudad invisible (Calvino, 1999).

Saltimbanco, igual que cualquier ciudad, tiene en la conjunción de todos sus elementos un tipo de identidad que se construye en la forma en cómo se practica y en la forma en cómo se piensa y fue planeada. Esta identidad, que comienza a formarse con el nombre propio del espectáculo, le otorga un carácter, un estilo y un orden para las prácticas en su interior. Para los creadores del *show*, *Saltimbanco* es una representación positiva de la vida de la urbanidad y nace cómo una respuesta escenificada a lo desesperanzadoras que pueden ser algunas ciudades. Es definido como una celebración a la vida, como un antídoto a la violencia y a la desesperación que se arrastra desde el siglo XX hasta nuestros días. Para Guy Laliberté, fundador y figura principal del *Cirque du Soleil*, “*Saltimbanco* es un mensaje de paz. En 1990 la migración era un tema central con la mezcla de culturas en las ciudades y *Saltimbanco* refleja esa mezcla, con todos sus colores y personalidades. Es el

reto que tenemos todo el mundo hoy: respetar al otro, vivir y trabajar juntos a pesar de nuestras diferencias” (en Babinski, 2004: 125)

Franco Dragone habla puntualmente sobre de donde nace la inspiración de *Saltimbanco* al decir que “el tema que me guió desde el principio en *Saltimbanco* fue el urbanismo” (en Babinski, 2004: 125).

Cabe señalar que *Saltimbanco* fue el primer *show* del *Cirque du Soleil* que centró toda su creatividad en un conjunto de temas e ideas específicas que guiaron sus intuiciones y esto se convertiría en lo sucesivo en una característica fundamental de toda la producción del *Cirque du Soleil*. Ahora cada espectáculo tienen un nombre, una identidad, temas que se abordan, mitos que se reconfiguran y formas simbólicas únicas que distinguen a cada *show*. Precisamente, la distinción entre un espectáculo y otro es una estrategia publicitaria muy importante para el *Cirque du Soleil* y ocupa una buena cantidad de recursos para lograrlos (Bolingbroke, 2005).

Volviendo entonces a los creadores del *show*, Francisco Dragone encuentra la inspiración para crear y dirigir *Saltimbanco* en la diversidad cultural de las ciudades y en el “reino” de héroes anónimos que pintan de encanto el mundo lleno de desilusión y dice que:

En la ciudad hay hombres mujeres y niños. En la ciudad hay gente que tiene mucho y gente que no tiene nada: hay gente que pasa sin decir nada y gente que molesta. En la ciudad hay gente que tiene ojos pero no puede ver, que tiene oídos pero no puede oír. En la ciudad hay gente a la que se da poca importancia y los héroes de la lucha diaria.

En la ciudad hay un reino animado, vagabundos, pintores y artistas callejeros que encantan nuestro mundo en el camino a la desilusión.

Y, en la ciudad hay *Saltimbanco*... (*Cirque du Soleil*, 2005: 4)

Saltimbanco es una particular representación de la ciudad moderna, pero si nos fijamos en lo que Franco Dragone afirma también es una especie de autoreferencia. Si recordamos la historia del *Cirque du Soleil* (Cfr. 2.3) el circo nace de la unión de alrededor de veinte artistas de la calle: zanqueros, tragafuegos, malabaristas, etc. Y como afirma Dragone (*Cirque du Soleil*, 2005) estos artistas son los que encantan la ciudad y evita el camino a la desesperanza.

Centauro (Cfr. Anexo 1), un artista de la *troupe* de *Saltimbanco* dice que el *show* habla de los artistas de la calle pero que también está marcado por la primera guerra de los Estados Unidos contra Irán:

El *show* podría ser un homenaje a los primeros pasos de nuestros artistas de la calle pero al mismo tiempo es una celebración de la vida. Nuestro director nos dice todo el tiempo que *Saltimbanco* se creó en el tiempo de la primera guerra en Irak, y es una prueba contra la guerra que dice cómo la vida podría ser, que tan hermosa podría ser. (*Centauro*, Alemán).

Una de las gemelas: Australis, secunda esta idea planteando que el *show* es por sí mismo un lugar donde encontrar una fuente de esperanza contra la guerra:

Aun cuando hay una guerra en alguna parte, puede haber esperanza que la gente puede experimentar justo aquí en *show*. Fue hecho realmente durante el tiempo que el primer Bush fue a la guerra con Irak. El *show* fue creado, como esperanza de ser mejor, aún durante una época de guerra (Australis, Ucrania).

Antídoto contra la guerra o apología de las prácticas de *saltimbancos*, la referencia al momento de la creación está presente, de una u otra forma, siempre que se habla de la identidad de *Saltimbanco* aunque los artistas no hayan participado de ella¹¹.

Casiopea, directora musical de *Saltimbanco*, señala que es el concepto guía de la creación lo que precisamente distingue al *Cirque du Soleil* de cualquier otro espectáculo circense tradicional:

La diferencia más grande es que aquí todo está hecho alrededor del concepto. Es bueno porque así “el arte” puede llegar muy lejos... cuando es posible. En el circo tradicional, importa más el *performance*. Algunos circos tradicionales ahora comienzan a tener esta clase de lenguaje artístico pero siguen estando lejos. La causa es que el *Cirque de Soleil* creó esta lenguaje (Casiopea, canadiense).

La confección del espectáculo tiene que ver con la unión de sus elementos (música, iluminación, *stage*, accesorios teatrales, vestuario, *performance*, etc. por medio de un lenguaje que el mismo circo ha ido configurando para sus representaciones. Casiopea argumenta que la búsqueda de ese lenguaje artístico es la gran diferencia del *Cirque du Soleil* y lo que convierte en un acto circense en algo diferente:

¹¹ Se puede afirmar que sólo un número extremadamente reducido de artistas en *Saltimbanco* tuvo la oportunidad de estar en el momento de la creación del espectáculo. De 13 sujetos entrevistados sólo una persona (Casiopea) tuvo la oportunidad de estar en la etapa creativa e incluso de aportar composiciones y arreglos a la música del espectáculo y hacer la grabación oficial del *show*, por la cual todavía recibe algunas regalías.

Claro que el Cirque desea tener un buen acto pero a veces la manera que se presenta, lo hace parecer más grande de lo que es. Eso es una gran diferencia. La manera que presentan, la música que le ponen... es más moderna, más urbana... más *world beat*,... En un circo tradicional la música es normalmente una *polka* o un vals pero aquí no, aquí si nosotros tocamos un vals, por ejemplo, no suena como el *tun ta ta, tun ta ta, tun ta ta*, (Casiopea, canadiense)

Participar de la creación de un espectáculo implica un gran esfuerzo y una gran recompensa para el artista dice Casiopea pues

La parte de creación para el músico, es un rato difícil porque tienes que cuestionarte cada una de tus ideas... Te preguntas todo el tiempo por lo que haces: ¿Esto será bueno? ¿No es suficientemente bueno? Pero al mismo tiempo eso es positivo porque necesitas forzarte a expresarte más que otras presentaciones. Porque normalmente, si tienes que tocar *cha cha chá*, tu tocas un pinche cha cha chá. Aquí no es así. Podrá ser *cha cha chá*, pero con un cierto sabor diferente. (Casiopea, canadiense).

Este concepto del que habla Casiopea y que ilustra en la búsqueda de encontrar la música adecuada que encaje en el concepto del *show* es uno de los aspectos más importantes de la la construcción del *show*. y atraviesa transversalmente el diseño la constitución de todos los elementos del espectáculo, desde los materiales que se utilizan, hasta los colores que se seleccionan para el escenario, para el vestuario y para el maquillaje. Michael Crete, quien diseñó el escenario de *Saltimbanco* habla de está búsqueda y dice que:

Con *Saltimbanco*, nosotros exploramos una experiencia urbana luminosa como portal a un futuro mejor. Y, en los enfoques futuristas, los mejores edificios urbanos son inspirados por la naturaleza, y contruidos con los materiales ligeros, coloridos, translúcidos. Cada vez más, nosotros trabajamos contra la noción que necesitamos las estructuras pesadas, laboriosas para la solidez. El árbol que diseñamos para el escenario manifiesta esta visión (en *Cirque du Soleil*, 2006, Junio)

Por su parte, Franco Dragone habla de la investigación que se realiza para elaborar el espectáculo y dice que lo que al principio se encontraba para crear *Saltimbanco* no era lo que precisamente buscaban para el espectáculo:

Queríamos que *Saltimbanco* fuera una *show* sobre el futuro de la ciudad. Pero todo el material que estudiábamos era mismo oscuro, desesperanzador. Y nuestros corazones se rebelaron. Dijimos: Tienes que creer que vas a vivir en un futuro mejor... y que tú puedes ser parte de ese futuro. ¡Tienes que tener esperanza! ¿Si no, para qué tener hijos? (en Dragone, 2006)

Así que se da la tarea de una búsqueda constante para encontrar los elementos que van a definir el *show*. Sin embargo el que haya una guía para *Saltimbanco*, no implica que la historia esté totalmente definida y acabada. De hecho deberíamos cambiar la palabra “definición” y sustituirla por “interpretación” para referirnos al proceso por medio del cual alguien argumenta lo que significa el espectáculo.

Saltimbanco está creado para que cada quién le de al *show* su propia interpretación, finalmente esa es una posibilidad única de la expresividad del acto circense que el *Cirque du Soleil* ha llevado a otros niveles en cuanto a su elaboración. En el acto circense no hay diálogos verbales, (en contraste con la pieza cinematográfica o la obra de teatro). En el circo el diálogo no se construye a partir de la expresión verbal sino a partir, principalmente, de la expresión física, del diálogo del cuerpo situado en una unidad dramática mayor que incluye la música, la iluminación y el escenario.

El drama que se escenifica en el acto circense tradicional y en el acto circense contemporáneo (aunque tengan características muy diferentes entre sí) lleva implícito una capacidad para abrir la significación del relato que ahí se construye y dejar la significación de “los finales” en manos del observador, e incluso del ejecutante. Cuando se trata de explicar un espectáculo emergen más preguntas que repuestas, aunque uno mismo se las vaya contestando. Centauro muestra esta condición reflexiva del *show* en un diálogo de la entrevista que sostuve con él el 24 de diciembre del 2005:

Ésa es la belleza del *show*, que no tiene una línea específica. El *show* entero tiene diversas direcciones. Si te fijas sólo en el decorado y en el escenario, por un lado, tú puedes ver un árbol que simboliza a la naturaleza. Tienes también los postes chinos al principio del *show* que podrían ser los rascacielos en la ciudad. Tiene también unas hojas de colores pintadas en el escenario. ¿Qué tienes ahí? Ahí están los 3 colores primarios, amarillos, rojos y azules. Los tres colores primarios por medio de los que todos demás colores en el mundo están hechos, con la base de cada color... Es la esencia. Ahora, ¿Por qué hay verde ahí? ¿Porque es agradable?... ¡No!, es la naturaleza. Es la conexión con la naturaleza. Es verde. Tienes entonces la conexión entre la naturaleza y los rascacielos. ¿Por qué el *show* comienza con una sábana blanca que cubre todo? ¿Por qué una sábana blanca? ¿Por qué es blanca?... Es inocencia. Es lo puro, ¡es inocencia!... ¿Te fijaste en el niño que aparece en el primer acto?

- ¿El del acto de la familia?... ¿al que lo separan de sus padres no?

Exacto... ese mismo... ¿Por qué es él blanco?... Porque él es inocente. Porque es puro. ¿Por qué el niño está vestido de blanco? ¿Y por qué aparece con una familia? ¿Cuál es la base de cada sociedad?... (Centauro, alemán).

Cuando le comenté a Centauro y a Boreales que a mí me parecía que todo el *show* era un sueño de este niño pues aparecía al principio del espectáculo y en un punto se acuesta en el escenario, duerme y ese pasaje es la transición a otro acto, Centauro y Boreales me respondieron que:

No es necesariamente un sueño. No. Es evolución, es cómo... ¡Pero ése es el punto! Si tu lo ves como sueño, ¡fabuloso!. Para eso es el *show*. Eso es imaginación. Tú tienes que soñar en el *show*. Mucha gente puede pensar que él niño soñó todo esto o que realmente vive en ése mundo (Centauro, alemán)

- ¿O vive a través de él?... quizás vive a través de él

Es lo que sea para ti. Yo no pienso que la cosa entera sea un sueño de él. Él ve este mundo, Él sabe que está sucediendo algo en ese mundo. Él no lo sueña (Boreales, ucrania).

Pero al mismo tiempo él imagina ese mundo. Al mismo tiempo él posee diversas perspectivas del mundo. Él posee ideas. Podría ser tal o cual mundo. ¿Cuál será? No sabemos. Nadie sabe. Es su futuro. Nadie puede predecirlo... (Centauro, alemán)

Así pues, hacia el interior de la ciudad flotante de *Saltimbanco* emerge un universo simbólico que guía la construcción de todo lo que hay en su interior. Estas guías o planos de la ciudad son trazados en la creación del espectáculo y son practicados cada vez que la ciudad emerge en algún terreno de alguna ciudad.

La materialización de todo este universo simbólico se lleva a cabo dentro de una carpa: La carpa capital. (También llamada *big top* o *grand chapiteau*) tiene una altura de 17 metros, y alcanza 25 metros con las torres que ayudan a sostenerla. Son los toldos que se despliegan desde lo alto y que se extienden hasta toca el suelo los que delimitan el corazón de la ciudad de *Saltimbanco*. Dentro de la *grand chapiteau* el espacio se divide básicamente en dos: el escenario (*stage*) y la zona de butacas donde se alojan los espectadores. Afuera, la carpa comparte el terreno del circo con otras cuatro carpas de menor tamaño. Una es la carpa artística (*artistic tent*), otra es una carpa exclusiva (*VIP tent*) donde se ofrecen bebidas y canapés para recibir a los invitados especiales y a los espectadores que compren los boletos con el precio más alto y dos carpas más se sitúan al frente del terreno para la venta de comida, bebidas y *souvenirs*. El ingreso de cualquier espectador se da por una de estas dos carpas. Es imposible no ver la infinidad de productos que comercializa el *Cirque du Soleil* que va desde ropa, bolsas para dama, llaveros y lápices hasta artículos coleccionables como libros, revistas, discos compactos y dvd's inspirados en todas las producciones del *Cirque du Soleil*.

Con el levantamiento de estas cinco carpas también se alza un cuidadoso sistema de seguridad. Barrotes de metal unidos por una malla de hierro bordean el terreno rectangular y separan el interior y el exterior del circo. Esta malla se prolonga perpendicularmente al interior separando por mitad el terreno para delimitar el estacionamiento vehicular del lugar donde están montadas las carpas.

Al interior del espacio del circo, las divisiones son más sutiles. Una cerca de madera pintada de color azul divide el espacio en dos mitades y separa la zona de libre tránsito al público que ha pagado su boleto y la de acceso restringido y de uso exclusivo del personal de *Saltimbanco*.

Dentro de la zona de libre tránsito están ubicadas las dos carpas de comida y bebidas, ahí dentro pequeños postes interconectados con cinturones de tela crean áreas de circulación y filas para comprar boletos, comida, bebidas o *souvenirs*; en un extremo de la fila: un mostrador, o un listón separan al vendedor del cliente. En la zona de acceso restringido se encuentra el lugar de trabajo de cada uno de los ciudadanos de *Saltimbanco* que de ahora en adelante designaré como *Saltimbancos*.

Todos los *Saltimbancos* tienen un lugar definido y dentro de la zona restringida no puede haber ninguna persona que no identifique su lugar. Los *Saltimbancos* se dividen en varios grupos según su trabajo. Un grupo se conforma de aquellos que trabajan en las oficinas ubicadas en los remolques de los camiones, otros en la cocina-comedor que es parecida al carromato del circo antiguo pues se despliega por sus costados para que éstos funcionen como escaleras. Otros *Saltimbancos*: los técnicos, tienen su lugar en el camión desde donde se monitorea y controla la maquinaria del espectáculo; en los puestos de control de audio debajo del escenario o en los módulos dispuestos en lo alto de la carpa para controlar la iluminación. Los técnicos se encargan de que todo el *show* este listo cuando debe estar y que las dos horas y media transcurran sin contratiempos. Continuamente transitan por toda la zona de acceso restringido.

Otro grupo diferente de *Saltimbancos*: the *site crew*; encuentra su lugar en el tránsito de todo el sitio donde se levanta el circo. Caminan dentro y fuera de la zona acordonada con radios de onda dirigiendo al equipo encargado de la construcción, montaje y mantenimiento de la totalidad del circo. Además este equipo se encarga de la seguridad de los artistas y de las oficinas.

Regularmente, se contratan aproximadamente cien locales de cada ciudad por la que pasa el circo. Los locales se reclutan para apoyar la seguridad, las ventas de boletos en taquilla, el acomodo de espectadores en sus asientos (*usher's team*), la limpieza y la vigilancia del *site*.

Finalmente, *Saltimbanco* tiene al grupo de los artistas a los que les pertenece el lugar más especial de la ciudad flotante. Ellos pueblan el corazón y núcleo del espectáculo: dentro de la carpa capital o *grand chapiteau* a los artistas les pertenece el *stage* y fuera de la carpa capital es suya la carpa artística (*artistic tent*) o *backstage*.

La carpa artística (*backstage*) está conectada a la carpa capital en dirección directa al *stage*. Algunos remolques de camiones están empotrados alrededor de la carpa artística. Tres de ellos funcionan como camerinos divididos en pequeños módulos que rematan en un gran espejo bien iluminado donde los artistas se visten y se maquillan antes de cada función y dos camiones más guardan el vestuario y la utilería. Al centro de la carpa artística se encuentra una sección con aparatos gimnásticos donde los artistas entrenan a todo momento.

El *backstage* sirve de preámbulo y preparación para la transformación de los sujetos en personajes del mundo de *Saltimbanco*. Hombres y mujeres de complexión diferente y de semblantes bien distintos disfrazan su cuerpo en este lugar, maquillan sus rostros y se preparan estirando sus músculos para salir en el momento de espectáculo por la puerta oscura del fondo que los lleva por un pasillo al escenario donde los espectadores esperan sentados en sus butacas para verlos ya transformados. Este es el umbral de la transformación, el último respiro del actor y el primer suspiro del personaje. Esta puerta es el portal que transporta a los sujetos del *backstage* al *stage* donde se convierten en objetos del espectáculo. El *stage*, es el lugar más sagrado del espacio social del espectáculo, ahí se lleva a cabo el ritual del *performance* y ahí se practica un tipo de circo. Para llegar al *stage* hay que ser un sujeto transformado, hay que convertirse primero en personaje y dejar ser por unos momentos una persona común y corriente. El *backstage* es el último espacio dentro del espectáculo donde se puede vivir la comunidad de *Saltimbanco*. Fuera de ese espacio, los artistas del *Cirque du Soleil* fueron transeúntes de Guadalajara como cualquier otra persona.

7.2 *El acceso a la comunidad*

Mi embarcación había echado la primera ancla y entonces bajé para seguir la expedición a pie y encontrar la puerta hasta el *backstage*. A decir verdad, yo estaba buscando personajes, *Saltimbancos* transformados sin embargo lo que me encontré fue una comunidad, que a diferencia de la experiencia en Las Vegas me permitió acercarme, conocerlos y vivir por un tiempo su sentido de comunidad y de pertenencia. ¿Cómo logré este acceso que se veía tan lejano? ¿Cómo encontré la puerta a *Saltimbanco* y la entrada hasta el *backstage*? He aquí el relato...

De noviembre del 2005 a febrero del 2006 compartí con la comunidad de varias bienvenidas y despedidas de *Saltimbancos*, celebré con ellos cumpleaños, una cena de navidad y una fiesta de año nuevo. Estuve recorriendo cualquier lugar de la ciudad con ellos, descubriendo la propia ciudad donde he vivido desde que nací. Por las mañanas desayunamos en algunos cafés del centro, de algunos pueblos cercanos. Compartí la mesa en puestos ambulantes donde asistimos después de los espectáculos y observé muchas noches, desde las butacas de la carpa capital, la transformación de los *Saltimbancos* en personajes. Pasé días enteros en el *site* intercalando pequeñas siestas en colchones apilados con la observación de ensayos sin más espectadores que la misma comunidad de *Saltimbanco* que a intervalos se sentaban junto a mí para intercambiar algún comentario. Pero sobre todo viví muchas madrugadas de fiestas y de alcohol en cualquier bar de Guadalajara y en varios cuartos de hotel escuchando hablar en lenguaje ruso, alemán, inglés, polaco o chino.

En Guadalajara no son comunes las fiestas en domingo, lunes es día de trabajo para la mayoría de las personas, sin embargo, no lo es así para *Saltimbanco* pues el lunes es el único día de descanso para los artistas. Así que cada domingo la *troupe* sale de la burbuja a vivir, a su manera, la ciudad y así fue como pude conocer e ingresar a la comunidad de *Saltimbanco*. Los artistas de *Saltimbanco* no viven en la carpa sino que se hospedan en lujosos hoteles. Cada persona tiene su propio cuarto, pero conviven a todo momento:

Estamos en un hotel, abres los ojos, te diriges al ascensor porque quieres ir al gimnasio y ahí te encuentras a tu compañero de trabajo...

- ¿Quizás tu jefe (risas)?

¡Sí! Quizás mi jefe, los hoteles son nuestra casa (Aguila, Cfr. Anexo 1).

A veces el hotel queda lejos de la carpa y es necesario tomar un pequeño camión que los lleva a todos de la carpa al hotel. En Guadalajara, el hotel quedaba a sólo unas cuerdas de la carpa y esto hizo que los artistas tuvieran más oportunidad de transitar por las inmediaciones de la carpa. A diferentes horas del día se veía a los artistas ir y venir del hotel al sitio del espectáculo. Desde el primer día que los trailers llegaron con el espectáculo desarmado yo me instalé varias veces al día afuera del enrejado observando cada persona que entraba al sitio.

Era fácil distinguir a los artistas de las demás personas que entraban al sitio. Casi todos llevaban mochilas al hombro y usaban ropa deportiva aunque parecía que cada prenda había sido seleccionada con sumo cuidado para lograr el efecto deseado. Físicamente era imposible no notar como un artista de *Saltimbanco* se diferenciaba de los grupos de personas locales que acompañaban circunstancialmente el caminar de los artistas y las paradas de cada avenida reguladas por la luz del semáforo.

A veces, yo me dedicaba a seguir a uno que otro artista en su trayecto de la carpa al hotel y buscaba la manera de “incidentalmente” entablar conversación pues ya había recibido la respuesta por parte del *Cirque du Soleil* en la cual rechazaba categóricamente mi petición de entrevistar a cualquier persona relacionada al espectáculo e incluso me prohibía realizar encuestas a los espectadores dentro del sitio donde se ubicaban las carpas. Así a única posibilidad que tenía de acercarme a los artistas era comprando un boleto para el espectáculo que oscilaban entre 350 y 1,200 pesos mexicanos. Ante el éxito que estaba teniendo *Saltimbanco* en la ciudad y el hecho de que algunas localidades se habían ya agotado con una semana por adelantado me apuré a comprar boletos para algunas fechas esperando encontrar alguna puerta que me llevara al interior del circo.

Un día antes de la inauguración para el público en general, el *Cirque du Soleil* dio una presentación para prensa y para invitados especiales. Gracias a que preparaba un artículo sobre el *Cirque du Soleil* para una revista cultural editada por el ITESO pude conseguir un gafete de prensa y asistir al ensayo general del espectáculo. Después de la presentación hubo la tradicional fiesta de inauguración a la que asisten todo el personal de *Saltimbanco* y, por supuesto, la comunidad de artistas.

Cualquiera se sorprendería del tipo de vida del artista de *Saltimbanco*. Yo creía que el artista acróbata que vuela a 18 metros de altura y que realiza suertes acrobáticas (de 8 a

10 veces por semana y de 1 a 2 veces por día) y que requieren una fuerza física impresionante tenía que tener una disciplina sumamente estricta, una dieta rigurosa y un entrenamiento más que obsesivo. Sin embargo, desde esta primera vez que tuve contacto con la comunidad de artistas me di cuenta que la realidad era muy diferente. Acostumbran tomar un trago casi diario en el bar del hotel, la mayoría de ellos fuma tabaco y las noches de fiesta fueron interminables.

En la fiesta de inauguración, estaban todos los ciudadanos de *Saltimbanco*. Yo trataba de identificar a los artistas que actuaron en el escenario unas horas atrás, maquillados y ataviados con vestuarios que casi los hacían irreconocibles acá afuera. Pedí entonces una cerveza y con los nervios de punta me acerqué a una mesa y sin saber quién era dije hola...

Según Swingewood (1998), quien estudia el planteamiento de lo carnavalesco de M. Bajtin, dice que el carnaval funciona para liberar, por un momento, a la humanidad del orden establecido, representa la suspensión de toda jerarquía o rango, privilegio, normas y prohibiciones. El carnaval es hostil a todo lo que sea inmortal y completo y ahí la multitud se ríe y se mofa de lo sagrado, de la muerte y sobre todo burlan lo que es opresivo y restrictivo. “Las formas carnavalescas comunican una profunda conciencia histórica y una honda comprensión de la realidad”. (Swingewood, 1998: 127)¹². En el carnaval se borran por un momento las imposiciones de orden jerárquico y se crea una oportunidad para transgredir las reglas.

Y así empezó todo, como en un carnaval, la fiesta de inauguración situó las condiciones para el emplazamiento de reglas que en condiciones normales me hubieran impedido acercarme a la comunidad de *Saltimbanco*, pues hay reglas específicas, que provienen desde los altos directivos del *Cirque du Soleil*, que prohíben el acceso a la información a cierto tipo de personas. Tuve que identificarme como parte de una revista cultural (de un medio de comunicación) para que se abriera la primera puerta de la ciudad, lo que siguió después fue una intensa experiencia del trabajo de campo. En momentos me fue muy difícil distinguir lo que era parte del trabajo para la tesis de lo que era una experiencia de orden personal. Los sentimientos se involucraban cada vez más y también vivía la comunidad más intensamente cada día.

¹² La traducción es del autor.

7.3 *Dispositivo de producción del show circense*

Podríamos hasta aquí decir que la ciudad de *Saltimbanco* cuenta con “planos arquitectónicos” que delimitan un lugar y lo cuadriculan en su interior para erigir una microciudad con áreas delimitadas, zonas públicas y zonas privadas. Dentro de la zona privada de acceso restringido se encuentra la trastienda del escenario: el *backstage*, ubicado en la pequeña carpa artística que se conecta a la carpa capital por un pequeño pasillo que funciona como umbral que transforma a los individuos en personajes. La transformación se lleva a cabo en la práctica del *performance* que se guía y organiza en relación a un compendio de leyes y códigos que han sido preestablecidos desde que se crea el *show*.

El espectáculo adquiere una identidad, un nombre propio al ser creado en una lógica de trabajo de equipo que se comandada por personas clave. Bien vale la pena ilustrar un poco más este punto con la experiencia de Casiopea en *Saltimbanco* que dice que finalmente alguien tiene que tomar la decisión al crear un *show*:

Todo viene de Franco Dragone, fue él quien escribió la historia de *Saltimbanco* y el que decía: Aquí quisiera tener este sabor, esta clase de ritmo... La gente que hacía los diseños estaba trabajando por su cuenta. Pero cuando se reunían a veces decíamos: ¡Wow! Es una gran una gran idea, que va a funcionar... pero a veces no lo era y Dragone decía: Ok, voy a intentar conservar eso que propones, pero tenemos que trabajarlo una manera diferente. Esto significa que en la creación todo cambia muchísimo. Un día tu estas seguro que tienes algo magnífico. Dos días más adelante, después de hacer tu investigación y tu tarea, dices: Oh no...Era bueno pero no era bastante bueno.

- ¿Y en ese tiempo, los artistas y los músicos tienen oportunidad de improvisar?
¡Si!.. si... pero eso es algo era algo que hicimos juntos como banda. Decíamos, ok aquí podemos incluir un solo e ir en esa dirección. Ellos [Dragone y los demás directores de la creación] autorizaban el cambio, lo aprobaron. Pero ellos no tenían la idea. La parte de creación para el músico, es una parte complicada, porque siempre pones tu idea en cuestionamiento... Siempre te estás haciendo la pregunta de: ¿es esto algo bueno cosa? ¿Es algo malo?

- ¿Y quién más estaba encargado de la creación de *Saltimbanco*? ¿Era solo Franco Dragone quien decidía que se quedaba en el *show*?

Si, si, el le decía a los acróbatas que podía quedar en el espectáculo y que no... pero también lo hizo con la música... es que mira, en esta clase de *show*...tu tienes que... La cosa es que todo mundo va a tener buenas ideas pero alguien tiene que decidir, pues si se le permite decidir a todo mundo eso va a ser un alocura. En un cierto punto, cuando se necesitaba tomar una decisión, era Franco el que estaba para tomar la decisión. Creo que es normal. En cada *show*, el director es el primero a decidir. Además la manera que él trabaja... él intenta obtener lo mejor de ti. Él no sabe a veces lo que él va a hacer solamente te presiona para que te expreses. Y tú no tienes ninguna opción, él le está empujando en alguna parte de ti. Cuando te mira el lo sabe. Sabe donde están tus puntos fuertes. Pero no significa que él descubrió eso, simplemente te ayuda a que vayas ahí adentro. (Casiopea)

Casiopea también muestra que la creación es un espacio de negociaciones, nadie tiene la versión acabada de lo que será el espectáculo, sino que las cosas cambian al mismo tiempo en que se materializan. Hay una historia que intenta guiar la producción, pero estas ideas van cambiando a través del *performance* que se ejecuta ahí mismo y de la posibilidad de registrar esos cambios.

Lo que hacíamos como músicos era, básicamente, lo mismo que hacían los acróbatas

- ¿Entonces van componiendo hacen al mismo tiempo que se crea el acto acrobático? Si claro, pero por supuesto que la última sincronización, cuando debe quedar perfecta, es cuando se define completamente el acto, pero comenzamos a trabajar mucho antes de eso. Recuerdo cuando estábamos en la creación de *Saltimbanco* los acróbatas estaban justo enfrente de nosotros en el *set*. Los mirábamos y decíamos: ¡Ahh! Ahí es cuando cambian, y entonces cambiamos la música. Era más o menos al mismo tiempo. Pero cuando realmente terminábamos era cuando se definía el acto cuando nos íbamos a hacer nuestra tarea cada uno con nuestro instrumento (Casiopea).

Y esto habla solamente de un *show* del *Cirque du Soleil*. Actualmente tiene 13 espectáculos funcionando y en su historia ha producido alrededor de 20 espectáculos. El *Cirque du Soleil* tiene ahora la sede en Montreal, y ahí se llevan a cabo todas las producciones. Pero podríamos hablar que existe un “dispositivo de producción” que incluye no solamente las relaciones asimétricas y mecánicas que sugiere la palabra “producción” en su concepción marxista, sino que este dispositivo funciona fundamentalmente con la imaginación, la creatividad y los sentimientos de un grupo de personas. Lo que importa es poder aprehender la subjetividad de un individuo y convertirla en la intersubjetividad de un grupo de personas. El dispositivo de producción convierte esos pensamientos, sentimientos y sueños en un producto (espectáculo circense contemporáneo) que tiene características únicas, que se construye y reconstruye continuamente, que permanece vivo en el *performance* de cada artista que interpreta los planos y leyes del espectáculo.

Restaría solamente, revisar que entendemos por “dispositivo” para después analizar a detalle de que está hecha esta cuestión llamada *performance*, como se entiende y que lugar guarda en el espacio social del espectáculo.

En Foucault el término «dispositivo» es ampliamente conocido tanto por su capacidad como “caja de herramientas” que posibilita la aprehensión en abstracto de una unidad compleja de prácticas discursivas y prácticas no discursivas, que de alguna forma están vinculadas a través de largos procesos sociohistóricos, que han densificado tales

prácticas hasta llegar a intuir su caracterización. El punto más álgido del conflicto con este término ha sido que Foucault nunca pudo definir con precisión la línea que dividía a las prácticas discursivas de las no discursivas ni tampoco, según Siegfried Jäger, comprender que “la mediación que se establece entre “el sujeto y el objeto, la sociedad y el discurso [son] elementos que resultan del trabajo, la actividad y las prácticas no discursivas. (Jäger, 2003: 76). Aún las prácticas discursivas tienen un componente de acción que las sitúa como prácticas no discursivas. Este mecanismo ilustrado en el texto de Jäger (2003) se puede formular con mis propias palabras de la siguiente forma: primero, habríamos de concordar en que hay que evitar la idealización del lenguaje y tomar la noción de que los discursos no simplemente reflejan la realidad sino que poseen una «vida propia» que impacta directamente en la realidad a través de las acciones de individuos en contextos sociales. Así entonces podemos determinar, como incluso lo hace Foucault (1983) que los discursos están dotados de un valor de verdad, (al menos durante un cierto tiempo), y esto los vincula a los diferentes mecanismos de poder y a las distintas instituciones de la sociedad. Por lo tanto los discursos son supraindividuales, pese a que se van tejiendo también individualmente, densifican su constitución y, en ese sentido, los discursos se vuelven parte fundante de procesos históricos y logran transmitir más conocimiento del que el individuo puede percibir. Los discursos se vuelven conocimiento y el conocimiento se convierte en poder de acción. En resumen: “los discursos ejercen el poder porque transportan un saber con el que se nutre la conciencia colectiva e individual. Este conocimiento emergente es la base de la acción individual y colectiva así como el fundamento de la acción formativa que moldea la realidad”. (Jäger, 2003: 69)

Las prácticas no discursivas serían aquellas que implican la acción del sujeto, pero el conocimiento es la base de acción y los discursos proveen este conocimiento de la realidad. A la interrelación de estos elementos es a lo que Siegfried Jäger, siguiendo a Foucault determina como «dispositivo». Entonces lo que Foucault no puede superar es la dualidad entre discurso y realidad, y según Jäger “no ve que los discursos y el mundo de las objetividades o las realidades se encuentran sustancialmente interrelacionados y que no existen con independencia uno del otro” (2003: 73). El dispositivo se constituye de elementos vinculados entre si y este vínculo sería el propio dispositivo. Finalmente, ¿Dónde se encuentra la mediación entre lo discursivo y lo no discursivo que Foucault no

parece superar? Jäger propone que es la actividad del sujeto (en su acción, su agencia) donde esta la respuesta que nos puede sacar del callejón sin salida y propone que es en la conciencia de su propio trabajo donde lo discursivo sienta las bases de conocimiento que lo no discursivo acciona y ejecuta para manifestarse en un objeto o un producto.

Entonces, para analizar lo que constituye un dispositivo de producción es necesario abordar las prácticas específicas que se dan a su interior, y más aún, la conciencia de éstas prácticas. Para esto revisaremos la discursividad del artista que habla de su propio trabajo producto de las entrevistas efectuadas en el periodo del trabajo de campo (Nov 2005 – Febrero 2006). Y de esto trata precisamente el siguiente capítulo de esta tesis. Pero antes de echar la segunda ancla, la que sujeta la nave en el fondo del mar del artista, hemos de dejar más claro porqué he escogido a la comunidad artística del *Cirque du Soleil* para centrar esta nueva aventura y lo que esto implica.

Desde la primera vez que observé un espectáculo del *Cirque du Soleil* en video no me pude quitar de la cabeza que la dimensión artística de la empresa era la más importante de toda la multidimensionalidad que puede ser el *Cirque du Soleil*. Cuando fui a Las Vegas y presencie los espectáculos en vivo me parecieron tan impresionantes que simplemente me sentí completamente seguro de aquello. No dude en hacerme de una hipótesis que explicara el éxito del *Cirque du Soleil* por el arte que confecciona y que afirmara que era la parte artística de la producción el motor de todo el circo, el corazón de la empresa.

No es que obviara todo lo que Bourdieu (2002) nos enseña sobre el campo del arte y que contrarresta esta versión del arte virginal y sagrado. Bourdieu nos muestra el importante rol que juegan los editores y vendedores del arte al actuar como verdaderos “banqueros simbólicos” (Bourdieu, 2002: 159) que eufemizan la labor del comercio y la mercantilización del arte y la disfrazan permitiendo que al artista no se le asocie con ninguna labor mercantil o comercial. En esta ideología carismática, el artista no debe estar al servicio de tareas mundanas sino que debe dedicar su tiempo a cultivar su inspiración, a la búsqueda interior que está diametralmente opuesta al mundo del dinero, de los negocios y de las ventas. El verdadero artista es el que sólo le importa su búsqueda estética e intelectual, ese es el artista que tiene reputación. Pero esta visión es insostenible dice Pierre Bourdieu (2002) porque no es ni siquiera una sola persona la que podría darle un valor a su arte, sin las relaciones de poder al interior de un campo:

El que “hace las reputaciones” no es, [...] tal o cual persona ‘influyente’, tal o cual institución, revista, semanario, académica, cenáculo, *marchand*, editor, no es incluso el conjunto de lo que se llama a veces ‘las personalidades del mundo de las artes o de las letras’ es el campo de producción como sistema de las relaciones objetivas entre ese agentes o esas instituciones y lugar de las luchas por el monopolio del poder de consagración donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor (Bourdieu, 2002: 161)

El valor de tal cual obra particular es producto de las luchas, incesantes e innumerables por situar, precisamente, ese valor. Bourdieu (2002) remata duramente y afirma que basta con escuchar un poco más al artista para saber que son “profundamente interesados, calculadores, están obsesionados por el dinero y dispuestos a todo para triunfar” (2002: 162) aún cuando nunca manifiesten un interés comercial y económico de su producción.

Así que en un punto tuve que aceptar que necesitaba exorcizar el hechizo que me aplicó el *Cirque du Soleil* y, de nuevo, distanciarme de la realidad y superar el conocimiento empírico. Esto tampoco implica descartar mi hipótesis, sino convertirla en una nueva pregunta de investigación: ¿acaso es la práctica artística lo que sustenta la producción del *Cirque du Soleil*? ¿Es el *performance* del artista el corazón y motor del espectáculo? ¿Quién es ese artista y que hace?

VIII. RADIOGRAFIA DEL SALTIMBANQUI: TRADUCCION SOCIOCULTURAL DEL PERFORMANCE ARTISTICO

Los procesos globales y las imágenes que los representan, se vienen constituyendo por la circulación más fluida de capitales, bienes y mensajes, pero también de personas que se trasladan entre países y culturas como migrantes, turistas, ejecutivos estudiantes, profesionales, con frecuentes idas y vueltas, manteniendo vínculos asiduos entre sociedades de origen y de itinerancia que no eran posibles hasta mediados del siglo XX.

Néstor García Canclini

La globalización imaginada.

Para los situacionistas... la mediación es maligna. Para nosotros la mediación no sólo es una necesidad, es la civilización misma. Para nosotros el hombre es hombre sólo en virtud de la mediación tecnológica, y necesita el espectáculo para acceder a su verdad. El hombre descubre su realidad a través de la ilusión

Régis Debray

Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente

Los rayos X son una forma de radiación electromagnética, un tipo de luz que tienen una gran energía y por ello pueden penetrar a través del cuerpo humano y producir una imagen en una placa de fotografía. En este paso se modifican las radiaciones y por ello al pasar por estructuras densas como el hueso en la placa aparecerá un tono blanco, si atraviesa estructuras con aire aparece un tono negro. Entre ambas densidades pueden aparecer diferentes tonos de grises, dependiendo de la densidad de la estructura atravesada por los haces de rayos X.

La radiografía del artista del circo contemporáneo, desde una plataforma sociocultural, se logra entonces echando luz en aquellos interiores del artista que lo definen y le permiten construirse una identidad. Según Zygmunt Bauman:

Debemos tomar conciencia de que la “pertenencia” o la “identidad” no están talladas en roca, de que no están protegidas con garantías de por vida, de que son eminentemente negociables y revocables. Y de que las propias decisiones de uno, los pasos que uno da, la forma que tiene que actuar (y la determinación de mantenerse fiel a todo ello) son factores cruciales en ambas. En otras palabras la gente no se plantearía “tener una identidad” si la pertenencia siguiera siendo su destino y una condición sin alternativa. Comenzarán a considerar una idea semejante sólo como tarea que hay que llevar a cabo sin cesar en lugar de una sola vez. (Bauman, 2005)

La identidad debe verse como un proceso que se reafirma en medio de las crisis de la modernidad, aquellas que hablan de “la quiebra del estado de bienestar y el crecimiento posterior de una sensación de inseguridad con la ‘degradación de carácter’, que la inseguridad y flexibilidad en el puesto de trabajo han producido en la sociedad” (Benedetto Vecchi en Bauman, 2005: 17).

Lo que aquí voy a preguntarme es sobre ¿cual es la identidad del nuevo artista de circo? Afirmando, sin temor a equivocarme, que no hay sujetos más representativos del artista de circo contemporáneo que los artistas del *Cirque du Soleil* a los cuales me referiré como **saltimbanquis**. No es posible estudiar la construcción de la identidad sin un estudio paralelo de la comunidad circense pues las identidades se construyen en la colectividad, es decir, se forman desde la negociación individual de los referentes que dicen a donde pertenece uno finalmente. Entonces los **saltimbanquis** serán, de ahora en adelante en este documento, única y exclusivamente aquellos sujetos que tienen oportunidad de practicar el espectáculo circense desde el escenario mediante el *performance* artístico. ¿Quién es entonces el **saltimbanqui** de *Saltimbanco*?

8.1 *El nuevo artista de circo*

Empezaremos diciendo que, cómo era de esperarse, la tradición circense ya no define al artista del nuevo circo. De la población completa de saltimbanquis en el *Cirque du Soleil* (no sólo en Saltimbanco) sólo el 18% proviene de disciplinas artísticas relacionadas con el circo tradicional. La mayoría de ellos, (alrededor del 50%) provienen del mundo de los deportes acrobáticos: la gimnasia, el clavadismo, buceo y nado sincronizado entre otros. El 32% restante milita entre las disciplinas artísticas del teatro, la danza, el canto, la música y el espectáculo callejero.

El conocimiento de alguna tradición circense apenas se advierte en el discurso de los artistas. Pegaso afirma que nunca había presenciado un espectáculo circense en su vida, toda su vida. El estuvo enfocado a la disciplina gimnástica desde que tenía 6 años de edad y y no tenía idea de lo que era un circo:

Yo hacía gimnasia en el equipo nacional de Bélgica. Lo hice por 17 años en Europa junto con un campeonato mundial. Después de eso, a los 23 años más o menos me detuve, era suficiente. Mi entrenador fue a Montreal para llevar a sus alumnos a practicar gimnasia allá y visitó al *Cirque du Soleil*¹³. Conoció a la persona que hacía la audición, un tipo francés que yo conocía de antes pues era un campeón olímpico de ski que era sensacional. El me contacto y yo me dije bueno, vamos a intentarlo.

Es chistoso porque yo trabajo en un circo y todo mundo dice que es el circo más grande en el mundo y antes del CDS nunca vi un circo en mi vida

En principio yo no conocía al CDS. Realmente nunca había visto un *show* de circo antes. Y cuando mi entrenador regresó de Montreal y me dijo: hey, visite al CDS, yo pregunte: ¿Qué es eso? No tenía la más mínima idea, el me explico que era y me dijo que tenía que hacerlo, que era para mi (Pegaso)

Por otra parte, Australes y Boreales, fueron reclutadas en el *Cirque du Soleil* a los 14 años y tampoco tenían idea de lo que el *Cirque du Soleil* era:

- ¿Desde cuando han estado en el CDS? ¿Habían trabajado en algún circo antes?

Hemos estado en el CDS por casi 5 años, pero hemos estado trabajando por 3 años en Saltimbanco, nunca antes habíamos estado en circos. Éramos gimnastas desde que teníamos 5 años. CDS es nuestro primer circo (Boreales)

- ¿Participaban en competencias?

Si, en Ucrania. Pero solo en competencias nacionales, no internacionales. (Boreales)

“Yo era mejor en los deportes” (Australes)

- ¿Por qué trabajar en un circo?

Unirnos al circo no era nuestra opción en el principio. Teníamos 14 años y nos invitaron. No sabíamos nada sobre él, solo vinimos. Dijeron que necesitaban gemelas así que hicimos una cinta y la enviamos. No sabíamos realmente adónde enviábamos la cinta. No sabíamos nada. Nuestro entrenador la hizo. No sabíamos nada de eso. Solamente cuando conseguimos entrar, él dijo: los aceptaron en un circo canadiense. Todavía no sabíamos qué sucedía. No sabíamos porqué íbamos allí. Significaba algo nuevo, así que decidimos cambiar nuestra vida porque nuestra carrera en la gimnasia iba de todos modos a terminar. (Australes)

Al no provenir de una tradición circense es difícil que los nuevos saltimbanquis se sientan cómodos con la asociación a un circo como lo muestra Nova, que cuando le pregunto por la razón por la cual trabaja en un circo, pareciera que le resulta ofensiva tal pregunta:

- ¿porqué trabajar en un circo?

Mmm... mmm... no lo tomo desde ese punto de vista. Yo quiero hacer mi oficio, donde sea. Fue el circo el que me llamó para hacer esto, y como esta danza es la que mas me gusta... o sea, durante años siempre busqué que quería, que es lo que quería ser... o sea, yo que siempre quise ser artista y bailar en un escenario; interpretar más bien. Cuando descubrí

¹³ Para facilitar la lectura, en este apartado se designarán las siglas CDS para referirse al *Cirque du Soleil*

esta danza [*que interpreta en Saltimbanco*] dije esto es donde yo puedo hacer algo que sea mío. Entonces el circo me llama. (Nova)

Aquila, no es parte de la comunidad **saltimbanqui**, no es artista sino una ciudadana de *Saltimbanco*, que tiene la labor de publicitar el espectáculo por cada ciudad que visitan. Sin embargo, a ella, igual que a Nova, le parece un tanto impertinente la pregunta sobre ¿por qué trabajar en un circo? y contesta que:

No creo la pregunta sea porque trabajar en un circo, sino por qué trabajar en *Cirque du Soleil*. Yo conocía al CDS desde los nueve años y sabía lo *avant garde* que es esta compañía. ¿Sabes lo que quiere decir esta palabra *avant garde*?

- ¿Qué está a la vanguardia?... artísticamente a la vanguardia

Quiere decir que va más allá de lo que la sociedad piensa o espera. ¿Sabes?... Son únicos, es una compañía única. Y eso va también para el *show* que es de la máxima calidad. Yo trabaje 10 años antes de entrar aquí, y para mí fue un buen paso en mi carrera. No un paso tan grande porque ya había hecho mi camino, pero la calidad que te ofrece el CDS como miembro del staff es fantástica. (Aquila)

Los saltimbanquis en general no se identifican con el circo tradicional¹⁴ ninguno de los entrevistados afirma o expresa ser un “artista de circo”, sin embargo si se sienten parte del *Cirque du Soleil*. Lyra, encargada del orden del *backstage*, argumenta que:

No soy artista. He trabajado en ópera con las divas más grandes, los cantantes más grandes de la ópera del mundo, pero pienso que si trabajas solamente en el teatro que usted no siente tanto una parte de él. Usted es como, sí, yo es técnico en un teatro. Mientras que porque aquí viajamos, y vivimos con el artista, nos volvemos el CDS (Lyra)

Y que hay de la identidad nacional:

Por ahora estoy bien, me encanta viajar, pero quisiera en un futuro estar en un *show* residente pero en Europa. Me encantaría estar en Europa, en España, París o cerca de Bélgica. Londres es sensacional o quizás Nueva York, que está cerca de Europa. No me importa que no sea en el *Cirque du Soleil*, puedo hacer el mismo trabajo como personaje acrobático en otros circos. Hay otras compañías. Es decir, por ahora estoy en el *Cirque du Soleil* pero eso no significa que el siguiente año lo este. Lo que realmente quisiera para mí es vivir en Europa en un *show* residente. Por ahora sigo esperando y viajando, cuando llegué el momento iré tras eso (Pegaso).

¹⁴ Ninguno de los artistas entrevistados se refirió textualmente a ser artista de circo.

La idea de ‘identidad’, una ‘identidad nacional’ en concreto, ni se gesta ni se incuba en la experiencia humana ‘de forma natural’, ni emerge de la experiencia como ‘hecho vital’ evidente por si mismo (Bauman, 2005: 49)

de verdad. Extraño mucho Europa, amo Europa y cuando vivía allí no me daba cuenta. Pero desde hace cinco años que entré al Crique ahora lo se. Se que Europa es donde quiero estar, que esa es mi cultura. Mi novia es de España y ayer decidí comprar un ticket para irme este lunes y verla en Madrid por una semana, se que está la temperatura está a menos dos o menos cinco ahora y aquí en México mírame, estoy con sólo una playera. Pero no me importa, voy a ir y se que será muy bueno no me importa si me congelo el trasero. (Pregaso)

La ficción de la ‘natividad del nacimiento’ desempeñó un papel primordial en las fórmulas que el naciente Estado moderno desplegó para legitimar su petición de subordinación incondicional de los estados.

No es un circo tradicional, eso tenlo por seguro. Cuando tienes 11, 12 o 30 *shows* en el mundo. ¿te imaginas cuantos empleados tiene el circo alrededor del mundo? Sin duda, conocemos a mucha gente en *Cirque du Soleil* pero ya nadie conoce a nadie. Es una gran compañía multinacional (Pegaso).

“Efectivamente la ‘identidad’ se nos revela sólo como algo que hay que inventar en lugar de descubrir; como el blanco de un esfuerzo, “un objetivo”, como algo que hay que construir desde cero o elegir de ofertas de alternativas y luego luchar por ellas para protegerlas después con una lucha más encarnizada” (Bauman, 2005: 40).

8.2 *El performance circense*

Beeman hace un interesante recorrido por los estudios científicos que abordan al «espectáculo» y afirma que aunque ha crecido la atención en este tema en las últimas dos décadas, gran parte de estos trabajos están asociados a la teoría del *performance*.

La antropología ha estudiado el *performance* en otras instituciones humanas como la religión, la vida política, las relaciones de género y la identidad étnica. Son muchos menos los estudios que han centrado sus esfuerzos en estudiar el *performance* en los terrenos del espectáculo y que analicen su estructura, su significado cultural fuera de otras instituciones, las condiciones en las cuales ocurre y su lugar dentro de la vida en una comunidad, afirma William Beeman (1993:370). Victor Turner ha abordado al *performance* desarrollando los conceptos de liminalidad e inversión en la acción humana para analizar la estructura del ritual. (Beeman, 1993). La teoría del *performance* entonces no se centra solamente en la acción del actor bajo los contextos de espectáculo sino que se aplica a toda acción significativa humana. No obstante, Victor Turner encuentra dos características del *performance* en contextos de espectáculo que no se encuentran necesariamente en otras formas de actividad performativa. En primer lugar, en el espectáculo existe siempre una audiencia que observa y evalúa, y fuera de esa audiencia no tiene sentido el espectáculo. Esto no es así para rituales, deportes, actividades recreativas, juegos o interacciones verbales cara a cara aunque incluyen la dimensión dramática propia de la acción performativa. En segundo lugar, el espectáculo se centra principalmente en la realidad simbólica. Hay actores que representan personajes que están disociados de su vida fuera del *performance*. Incluso el espacio que se teje para abrigar la actividad performativa se encuentra disociado de su contexto más inmediato. (Beeman, 1993; St. John, 2001)

Por otro lado, Richard Bauman afirma que el *performance* usualmente sugiere un modo de comunicación marcadamente estético, enmarcado en una forma especial y expuesto para una audiencia” (Martin, 2005:4). Tanto el ritual como el *performance* dependen de la noción de actos comunicativos dirigidos hacia una audiencia o uno o más espectadores, y ambos están marcados en un punto como procesos ordinarios de comunicación. La línea que separa al *performance* del ritual del *performance* del espectáculo es muy delgada, no

obstante, William Beeman presenta una tabla comparativa donde rescata las diferencias que R. Schechner ha señalado entre el ritual y el espectáculo, que se reproduce a continuación:

Tabla 1. Comparativa entre el ritual y el entretenimiento

EFICACIA Ritual	ENTRETENIMIENTO Teatro (espectáculo)
Resultados	Diversión
Vinculo a otro ausente	Solo para aquellos presentes
Tiempo simbólico	Énfasis en el “ahora”
Actor poseído, en trance	Actor que sabe lo que él o ella está haciendo
Audiencia que participa activamente	Audiencia que observa
Audiencia que cree en lo que ve	Audiencia que aprecia lo que ve
Criticismo desactivado	Criticismo exacerbado
Creatividad colectiva	Creatividad individual

Habría que preguntarse con seriedad si esta división que caracteriza al espectáculo como un lugar de diversión, donde sólo importa el ahora, donde la audiencia no participa y los actores saben lo que hacen es realmente sostenible.

Sin duda nos da una idea de lo que hace distintivo al espectáculo de otros «sistemas de la vida social» (Giddens, 1995)¹⁵ pero a mi parecer, en el lugar del espectáculo se resignifica la vida misma y esto trasciende el mismo lugar del espectáculo

En otras palabras, en el corazón de la actividad del espectáculo se encuentra la acción performativa que intencionalmente busca la transformación del significado de «algo» (cosa, animal o humano) emplazando tal significado a un universo simbólico que emerge en la misma interacción del signo-objeto-interpretante. Pero esta configuración simbólica colectiva trasciende las fronteras del momento mismo del espectáculo. Harry Pross argumenta que una vez que se produce un signo, éste crea necesariamente espacio. Surge un espacio interior entre sujeto y signo y un espacio exterior detrás del signo (Pross,

¹⁵ Giddens define a la estructura como conjunto de reglas y recursos organizados de manera recurrente, está fuera de tiempo y del espacio, salvo en sus actualizaciones y en su coordinación como huellas mnémicas y se caracteriza por una “ausencia del sujeto”. Los sistemas sociales en los que está recursivamente implícita una estructura, por el contrario incluyen las actividades situadas de agentes humanos, reproducidas por un tiempo y un espacio.

1981). Y el uso de signos permite “la utilización del pasado – de lo que no está ya presente– por la previsión y la proyección del futuro”. (Elizondo, 2003:25). Los mundos que emergen en el momento del espectáculo, son tan reales como efectivos en la configuración simbólica del mundo real.

Pegaso muestra la importancia de expresarse ante la práctica del *performance*:

Por ahora es el *show* de mi vida, el *show* donde me he integrado más a mi mismo, el *show* donde me he encontrado a mi mismo. Lo que encontré y que amo es poder encontrar mi propia creatividad y sacar lo que tengo dentro de mi y expresarlo al menos. Poder expresarme es muy importante para mí. Eso es lo que el *show* realmente permite. Para mi, Saltimbanco es, el mejor *show* del Cirque aún cuando I ha sido declarado como el mejor *show* en el mundo, cuando estuve ahí fue sorprendente y hermoso, pero para mi trabajo, Saltimbanco es el ganador. Este *show* es realmente verdadero y honesto. (Pegaso)

El *Cirque du Soleil* se caracteriza por la inclusión de alta tecnología en la producción de los *shows*, pero para el Saltimbanqui, esta es una situación que encuentra problemática en relación al *performance artístico*:

En otros *shows* residentes del CDS [en contraste con *Saltimbanco*] hay una gran parafernalia tecnológica en escena. Hay elevadores, pesas y cosas impresionantes. Sólo el escenario es un *show* en sí mismo, incluso no necesitas personas ahí. [...] ¡En esos *shows* deberían deshacerse de los artistas!... (Risas). No no, solo bromeo, pero en serio es para volverse loco, eso es algo único del CDS. Es un gran esfuerzo sin duda, pero lo más difícil para los artistas es ser capaces de mostrarse ellos mismos con todo eso en el escenario. El público se impresiona con este enorme escenario y esta impresionante tecnología, pero después es muy difícil que salgan de ahí... (Pegaso)

8.3 *La tecnología política del cuerpo*

Conocí a Andrómeda un domingo por la madrugada. Usaba un pantalón blanco ceñido a su cuerpo y una blusa que cubría sólo una parte de su corpulenta espalda y dejaba ver al frente su abdomen perfectamente definido. Su complexión atlética la hacía parecer más alta de lo que es y su andar hosco contrastaba con su atuendo elaboradamente femenino dejando una sensación extraña; como la sensualidad inquietante que provocan las mujeres físico-culturistas. En *Saltimbanco* casi todos los cuerpos de artistas son ostentosamente

musculosos. Pero muchas veces la excesiva valoración que tiene en nuestros tiempos la visibilidad de los músculos del cuerpo, sobre todo en el mundo del espectáculo, opaca la fuerte dosis de disciplina que hay atrás.

La disciplina como tipo de poder se constituyó como una tecnología, como un conjunto de técnicas de control corporal que apuntan a una cuadriculación del espacio, del tiempo y de los movimientos del cuerpo humano (Franco, 2005: 268). Dentro del *Cirque du Soleil* la disciplina del cuerpo constituye una parte fundamental del trabajo cotidiano del artista que: “observado” y “medido” de abajo a arriba, de arriba-abajo, de costado, en diagonal, constuyéndose este dispositivo en una geometría de control (...) los individuos se transforman en seres estratégicamente planificados. Se insta así a los trabajadores a moverse “libremente” bajo la mirada atenta del cuerpo organizacional. A esta pulsión de ver, de observar, de vigilar (dominar) corresponde un creciente deseo impúdico de exhibieres de mostrarse, de ofrecerse sin tabúes a la mirada de otros (ser dominado). (Franco, 2005: 270). El cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo en buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo solo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido. Pero este sometimiento no se obtiene por los únicos instrumentos ya sean de la violencia, ya de la ideología; puede muy bien ser directo, físico, emplear la fuerza contra la fuerza, obrar sobre elementos materiales, y a pesar de todo esto no ser violento; puede ser calculado, organizado, técnicamente reflexivo, puede ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror, y sin embargo permanecer dentro del orden físico. Es decir que puede existir un “saber” del cuerpo que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento, y un dominio de sus fuerzas que es más que la capacidad de vencerlas: este saber y este dominio constituyen lo que podría llamarse la tecnología política del cuerpo (Michel Foucault, 1976).

Cuando llegamos al Acero, Andrómeda expresó su desilusión y dijo que el bar estaba vacío. Pero no era del todo cierto, el bar estaba vacío de «foráneos» para ser más específico. A excepción de algunas personas del staff de seguridad, contratados por la temporada aquí en Guadalajara, el dueño del bar y yo mismo no había nadie de la ciudad. Solamente estaban gente del *Cirque: staff, site crew*, personal de oficinas, varios artistas y algunos músicos del *show*. Para ellos, el Acero pronto perdió su atractivo.

Los *saltimbancos* no quieren ver más *saltimbancos* en el único día que pueden conocer más locales que por unas horas se convierten en foráneos y extranjeros en su propia ciudad. Son mujeres y hombres para una noche, para una semana, para una temporada o para encuentros fugaces en los intervalos en que el show se desplaza de ciudad y ciudad. Por supuesto que esto no es ninguna ley y la comunicación y el contacto puede seguir, inclusive hay varias historias de personas que han conocido a sus compañeros sentimentales estando en *tour*. Lo complicado es que los *saltimbancos* no bajarán de su tren para instalarse en la tierra de los «enraizados». Las personas de las ciudades, con casas, familia, trabajos de oficina y autos tendrán que desenraizarse, ganarse el lugar en la burbuja Soleil de accesos cuidadosamente vigilados y subir al tren del espectáculo dejando atrás la vida a la que estaban acostumbrado... por lo menos hasta nuevo aviso. Difícilmente los saltimbancos se bajaran de la rapidez y la vida episódica de un espectáculo itinerante, de ser así... ¿Qué tendría que ofrecerle un «enraizado» a un «Saltimbanco» para asegurar la estancia, la permanencia, durabilidad y estabilidad? ¿Bastaría el amor para parar las ansías de sentirse atado?

IX. TOPOLOGIA DE LOS SALTIMBANQUIS: EL SENTIDO DE LO COMUNITARIO

*El lugar es geografía, una localización de la política:
la comunidad evoca las dimensiones sociales y
personales del lugar. Un lugar se vuelve comunidad
cuando la gente utiliza el pronombre «nosotros»*

RICHARD SENNETT.

La corrosión del carácter

Richard Sennett advierte en su libro *La corrosión del carácter* sobre el peligroso uso en la actualidad del «nosotros», una comunidad puede constituirse cuando la gente traduce las creencias compartidas y los valores en prácticas concretas y cotidianas. El capitalismo sin esperararlo ha despertado el deseo de comunidad. El único atractivo del exilio autoelegido es la ausencia de compromisos, y en particular de compromisos a largo plazo del tipo que limita la libertad de movimientos [...]. Una vez que los compromisos son reemplazados por encuentros fugaces, por pausas «hasta nuevo aviso» o «de una noche» (o un día), uno puede suprimir del cálculo los efectos que las propias acciones pueden tener en la vida de otros. (Bauman, 2003:64).

Sennett señala que los vínculos sólidos dependen de una asociación más larga; en un plano más personal, dependen de una disposición a establecer compromisos con los demás, desgraciadamente en el circo no hay tiempo para eso.

Una noche salimos Orión, una local amiga mía y yo. Fuímos a un bar y después a cenar a puesto de comida rápida. Al llegar la luz de un foco colgando alumbraba suavemente la figura alta e imponente de un Orión. Debe ser el más alto de todo el circo y seguramente el más pesado también. Hacía un rato, en el bar, su cabeza sobresalía de todas los demás danzantes de son cubano. Pasó la mayor parte de la noche serio y cruzado de brazos, grávido... como si la pista de baile fuera una extensión del escenario del circo donde el debe seguir interpretando su personaje. Se paró junto al escenario, su brazo casi rozaba con el percusionista, e inflando el pecho se comportó como maestro de ceremonias. No toma una sola gota de alcohol, dice que no le gusta y nunca le ha gustado tomar, pero tampoco le gusta quedarse en el cuarto de hotel mientras haya «algo allá afuera».

Sin embargo su actitud ha cambiado ahora que no hay ruido ni música que cubra los silencios de la conversación. Tampoco hay ojos que miran de soslayo su estatura o su aspecto diferente de rasgos afroamericanos. Ahora, reclinado en una silla plegable, esperando la comida, el Saltimbanqui desata sus palabras altivas, traviesas y juguetonas, para que se enreden en ella a manera de preguntas caprichosas: “¿Tienes novio? ¿Quién termino a quien? ¿Entonces fuiste tú quien no lo amabas? ¿Por qué lo hiciste sufrir? ¿Siempre haces sufrir a los hombres? ¿Siempre crees que mereces algo mejor? ¿Siempre llegas tarde a las citas como hoy? ¿Por qué mientes?...”

Ella batea, intercepta y deja pasar algunos ataques. Intenta responder pero es opacada casi de inmediato por el monólogo del cirquero. Desespera visiblemente con algunas preguntas y ríe con algunas otras. Finalmente es la segunda vez que habla con el saltimbanqui, sabe que pronto se irá de la ciudad y que quizás no lo vuelva a ver.

Por su parte, él conoce muy bien el poder de su partida anunciada. Sabe que no hay tiempo para recorrer las sinuosas veredas que llevan a conocer profundamente a alguien, sus cosas y su mundo. Los terrenos del Saltimbanqui existen en el pasado, en otro país y después de un tiempo parecen ser ajenos hasta para el mismo. Los de ella «la enraizada» quedan igual de distantes para el por otros motivos. Aunque ambos quisieran, no existen las condiciones para escudriñar la superficie de los terrenos ajenos y delimitar con precisión los linderos que faciliten la convivencia entre ambos. La escasez de tiempo obliga a tirar el lazo social a la brevedad posible, haciendo uso de la biografía que se ha aprendido de uno mismo.

Después de algunas mordidas a la comida comienza a hablar de su niñez. Vivía en un barrio de Nueva York, su padre trabajaba en una empresa inmobiliaria y recuerda que de pequeño el no podía comprar los tenis que tenían sus amigos y se reían de él. Ahora, que ha viajado por todo el mundo y puede costearse más que un par de tenis, regresa a casa y lo reciben con indiferencia. Emocionado les comenta que hay un mundo «allá afuera», que ha visto cosas muy interesantes pero a ellos no les interesa. El regreso a casa resulta ser un viaje temporal más donde no hay lugar claro para los triunfadores.

La conversación gira a un tercero, al menos en apariencia pues el saltimbanqui da un discurso sobre como se debe tratar a las mujeres. Hay que ser indiferente para que siempre estén ahí dice, si se les da todo después no hay nada que dar agrega. Si llegas con

flores un martes sin motivo alguno, ella esperará flores cada martes y el día que por algo no puedas llevarlas o se te olvide hacerlo, ella te reclamará y habrá problemas... Así son todas las mujeres en todo el mundo.

En el Cirque du Soleil, se vive en comunidad, día y noche, puede parecer un aspecto positivo que acerca más a las personas en un corto tiempo.

Aquí [en el circo] no es dada difícil establecer relaciones personales fuertes y cercanas, las haces en un chasquido de dedos. Conozco a personas aquí y en unos días parece que las conozco desde hace un año o dos. En realidad no necesitas saber cuantos hermanos tienen, es un nivel diferente de relación. No necesitas saber todos los detalles, que tipo de carro tienen, no tienes ni idea de eso. Es más acerca de cómo se sienten las personas... (Aquila)

Los saltimbanquis piensan que las relaciones dentro del circo son realmente fuertes y profundas, que no hay posibilidad de escaparse a la comunidad:

Es imposible no mantener relaciones fuertes en un show itinerante, porque estamos encimados uno sobre otro terriblemente, pero es imposible no tener una muy fuerte compenetración, porque la realidad es que por como el show está estructurado. Las relaciones son muy, muy fuertes, y reales, la gente se llama "familia", yo prefiero llamarnos "comunidades" en lugar de familias, porque creo que no somos tanto una familia. Si hay sectores donde las personas guardan una relación de afinidad con otras personas, hay nacionalidades que tienen su propias fiestas y celebraciones, ellos no nos excluyen y nosotros no los excluimos a ellos, pero si hay particularidades...un tipo de...no ghettos... (Cefeo)

El problema es que esto no resulta del todo cierto. Una pregunta del instrumento arrojó datos realmente reveladores que se compartían ampliamente en toda la comunidad.¹⁶

Casiopea

- ¿Como cambia la vida al entrar al circo?

Todas las vidas cambian. En lo personal, muchas cosas cambiaron. Comencé a hacerme mas tolerante, mas paciente. Estas como dentro de una micro sociedad, una macrociudad, es lógico que todos nos sintamos cercanos. Tratas de querer a todo el mundo pero es imposible que ames a 150 personas, así que solo aprendes aceptar las diferencias entre tú y los demás. Aprendes A aceptar las diferencias entre las culturas de cada país, las diferencias de... bueno, yo no tengo hijos, pero el sistema de crianza que tenemos en Québec es muy distinto al de Rusia y tenemos que aceptar esta diferencia, ellos tambien tienen que aceptar que somos diferentes y tratar de reunirnos en algún punto. Eso es lo que yo llamo tolerancia. También he aprendido de haber conocido muchos tipos de personas que hacen diferentes trabajos que el mío y me crea nuevos intereses. Esto significa que soy una persona mas abierta a una parte diferente de mi vida.

¹⁶ Todos los individuos entrevistados, se

- ¿Como cambia la vida al salir del circo?

Los primeros dos meses te sientes totalmente perdido, porque estabas acostumbrado a que ellos cuidaran de ti. Ya sabias cuando ibas a partir, cuando ibas a comer, cuando iban a limpiar tu casa, que transporte tendrías. Ellos realmente cuidaban de nosotros y en algún punto, probablemente comenzamos a perder un poco de identidad. Cuando sales, te sientes totalmente perdido porque te das cuenta de que te tienes que hacer cargo: comprar víveres, pagar las cuentas, comprar un auto, pagar el seguro, preparar las comidas, limpiar la casa... es un gran cambio. Yo recuerdo que cuando salí después de haber estado en el circo 6 años, me di cuenta de que ellos estaban a cargo. Ahora todavía estoy en giras, pero estoy intentando poner un poco mas de distancia en ese aspecto. Hacer lo que yo decida para mi vida porque es muy cómodo el solo decir "ok, tu hazte cargo". Es un gran paso. También, cuando vuelves a tu casa, a tu vida cotidiana, sientes que es muy aburrido, que nada pasa. Pero no es que sea aburrido, es solo que esa es la normalidad. Porque estando de gira es el mundo adulto. Ahora, después de 16 años, puedo salirme, puedo estar de gira 6 meses y 6 meses en casa, porque ya conozco las dos caras. Cuando estoy en casa por años me aburro, es demasiado, nada pasa. Extraño conocer nuevas personas, las historias, todo. Pero cuando estoy de gira también extraño mi lugar, mi vida privada. Seria lindo tener las dos cosas. En las giras de Norte América puedes un poco más, porque ahí en lugar de hospedarnos en hoteles nos dan un apartamento a cada uno. Es más fácil separar el trabajo de la vida personal, porque en los hoteles están en el mismo lugar en el mismo piso. Aquí si decides hacer una fiesta todos se enteraran, pero en Norte América tienes tu propio apartamento y eso da un poco mas de privacidad.

Pegaso

- ¿Como cambia la vida al salir del circo?

Creo que es un momento muy duro, porque te sientes perdido. Yo lo viví una ve, después de mi primera formación y de haber estado en O por un año y algunos meses, de tener un auto y un apartamento ahí y de que comenzaba a sentir un poco de estabilidad, de un di para otro sales y no eres nadie.

Es como si de nuevo necesitaras un pase para entrar como si fueras un turista, después de haber trabajado por 2 o hasta 5 años.

Yo volví a casa y me sentí realmente perdido. Estaba tan perdido que después de tan solo dos semanas fui a una agencia de viaje y compre un boleto para el día siguiente para vivir por dos semanas en Miami y poder visitar a unos amigos en Orlando. Así nada más. Después estuve pensando y como no sabia que hacer, decidí volver a la gimnasia porque eso es todo lo que he hecho en la vida. Era la manera más fácil de hacer algo. Comencé a entrenar al equipo de gimnasia y lo reforcé. Calificamos para el campeonato europeo. Lo hice solo por entretenerme. No tenía ninguna meta real. Solo quería tener un equipo al cual pertenecer, al cual asistir. Después de ir a Grecia y participar en una competencia, el Cirque me llamo de nuevo y me sentí tan afortunado. Aunque habían sido unos meses buenos, no había nada mas para mí. Desde entonces ha estado bien, pero siempre sabemos que puede terminar. Estamos tranquilos pero todos enviaos videos, curriculums, emails y demás a diversas partes. Si no tienen a que recurrir, muchas personas van a estar perdidos después de este tour. Eso es seguro. Ya sea que estas un año o dos o diez, siempre será una transición muy dura. Aquí somos afortunados si tenemos una caminata de 5 minutos del hotel al la carpa, estamos muy bien cuidados, de todo se hacen cargo. Pienso que si voy a dejar al circo en algún momento, espero que sea por mi decisión. Ahora estoy haciendo esto por que lo quiero, y continuare en esta compañía mientras así sea.

Tienes que estar preparado, tienes que reflexionar en eso. Es lo mas difícil que tendrás que hacer.

Venus

- ¿Cómo cambio tu vida al entrar al circo?

Yo me ganaba la vida cantando. No siempre, pero al final estaba haciendo musicales y si me daba para vivir del canto. Así que el *Cirque du Soleil* fu la continuación de eso. LO que cambio fue que empecé a darme un poco mas de libertad creativa que antes. Ahora, ya no diría eso. Creativamente necesito ya as espacio, mas libertad. Mucha mas. Pero por el momento, el curco me esta llevando mas cerca de conseguirlo.

- ¿Cuándo usted viajaba, era su vida diferente comparada a la gente que usted conoce?

... sí. Cuando tu sales de cama cada mañana y vas a trabajar de 9 a 5 y entonces vienes a casa y tienes tus fines de semana libres, no es la misma vida que cuando viajas alrededor de toda la mundo. Es totalmente diferente. Por supuesto es diferente cuando estas viajando.

- - ¿Cómo cambia la vida cuando la gente sale del *Cirque du Soleil*?

Eso es un choque grande. Es siempre un choque grande. Aunque usted se prepara, aun cuando usted sabe que usted es vida va a cambiar porque usted va detrás a casa, usted no va a viajar más, aun cuando usted sabe, cuando está sucediendo realmente, él es un choque grande. Y es normal porque es como cualquier otro cambio drástico grande en alguien vida. Es asustadizo.

- ¿Es lo mismo viajar un año que 10 años?

No, no es igual. Alguien que ha estado viajando por 10 años se desconecta totalmente de su lugar. La persona que viaja por apenas un año, ella o él todavía no está también lejos de ese estilo de vida. Es más fácil volverse. 10 años...si que es duro. Depende. Alguna gente...no se, después de 10 años, yo estaría tan cansada...Sería como: Ok! Lo único que quiero es irme a casa. Pero incluso aunque quieras sigue siendo difícil porque la gente esta tan acostumbrada a...la gente no cocina. No hacen compras para el alimento. Hay la cocina allí toda la hora.

9.2 Enraizados, wired y localizados

Para Flores y Gray, la vida *wired* o forma de productividad *wires*, se caracteriza por centrarse alrededor de proyectos, los que se ejecutan en función de talentos o inspiraciones. Estos grupos sienten comparativamente poca lealtad hacia comunidades empresariales o profesionales que exigen compromisos de largo plazo y frecuentemente las perciben como fuerzas que reprimen su creatividad. El reconocimiento de tener una vida *wired* es lo que funcionaba como sentirse identificado con una carrera profesional, y significa el dar cauce a los talentos y aspiraciones de cada cual, disfrutar de las pasiones y reconocer el estilo libre y liviano que surge de adaptarse a estos valores (...). En general, en lugar de valorar a las comunidades locales, la gente que vive vidas *wired* da valor a explorar varias áreas geográficas al estilo nómada (citado en Wittke 2005:161)

La vida emprendedora sería la antagonista de la vida *wired* pues se rige por aportar valor a la comunidad donde se vive, a través de algún producto o servicio nuevo, de un

logro político como una ley o institución, de un evento cultural o de un nuevo tipo de servicio social., Ser emprendedor significa vivir la historia particular de una comunidad e involucrarse activamente en compromisos sociales. La realización del emprendedor no radica en sus talentos o inspiraciones sino en su sensibilidad a las discordias, tensiones y conflictos de valor que comparte su comunidad. Para el emprendedor, a diferencia del que vive una vida *wired*, lo que da sentido a la vida laboral es el compromiso, (Flores y Garay, 2003)

Pero en el circo es muy difícil asegurar una permanencia. Como ya vimos los individuos sienten el peligro de quedar a la deriva, de ser tragados por un mundo sin lazos que parece profundamente comunitario pero resulta segregador y excluyente. Boreales hablaba de cómo es imposible pensar en establecer vínculos fuertes con la gente que se cruza con el circo en cada ciudad. Pero el individuo *wired* se define por su necesidad de éxito, por su hambre de hacerse de una historia individual, aún viviendo en tal confusión. Y al parecer, lo único que mantiene vivo el deseo de vivir ante tal incertidumbre es la necesidad de expresión. Para Centauro el tiempo pasó sin darse cuenta.

Para mi lo cambio todo. Yo era estudiante de Ciencias del Deporte y trabajaba rehabilitando a personas discapacitadas en Alemania. Así que trabajaba mientras estudiaba en centros de rehabilitación, ayudando a personas lastimadas o dañadas por alguna clase de ataque a recuperarse, a recuperar funciones y movimientos, a mejorar su calidad de vida. Para mí fue solo eso: una semana estaba presentando mi examen profesional y a la siguiente estaba en un avión a Montreal. De ser un entrenador de rehabilitación al mundo del circo. Fue una decisión muy difícil porque sentí que no había trabajado en mi área, solo me había graduado apenas. Aun así me dije, “no tengo nada que perder, iré por 4 meses y veré que sucede”. En el momento en que me aceptaron decidí que lo haría por 5 años. Y después pararía, pero de alguna manera me fue tragando. Con el paso del tiempo le agarras tanto sabor, llegas a amar tanto tu profesión y tu trabajo que dices “que mas puedo pedir?” Por una parte extraño el ayudar a persona discapacitadas a disfrutar más su vida, pero por el otro lado puedo darle cada noche, a 2500 personas, algo que quizás también cambie su vida. Te traga y no te deja ir jamás. Estoy seguro de que si puedo encontrar un trabajo en Las Vegas lo haré por otros 5 o 10 años más. No lo se, pero creo que ya conozco lo que es este negocio y la alegría que trae a las personas. Puede que quiera estar aquí por mucho tiempo más.

Y en realidad, a lo que llegamos, con ésta tercera ancla es a darnos cuenta que la comunidad que propone el circo de cambio, de unión y de hermandad no es sostenible ni siquiera en su interior. La comunidad circense es desenraizada de todos lados. Lo que rige y

da la pauta para la vida ya no es el espacio como referente principal del sentido de pertenencia sino el tiempo, la fluidez y el movimiento.

El término *saltimbanqui* antes se refería a funambulistas, volatineros y equilibristas, y charlatanes, embaucadores y farsantes. Ahora, el término *saltimbanqui* podría referirse, a los extraterritoriales triunfadores de la globalidad que practican el leve culturalismo del cosmopolitismo. La movilidad y búsqueda de triunfo impiden los lazos fuertes que determinan una verdadera comunidad y que ofrece en su interior una identidad sostenible para los sujetos y no una identidad en oferta o hasta nuevo aviso. Es palpable la intensidad como se vive el circo pero también la fugacidad con que se diluyen los lazos.

Esa es la cosa, creo que está metido aquí en nuestras mentes. Cuando tu conoces a una persona tu sabes de antemano que vas a dejarlo, y entonces no te involucras demasiado. De alguna forma tu sabes adentro... ni modo, así tiene que ser. Por el otro lado, las personas que nos conocen, ¡oh! Para ellos si es muy diferente. Tuvimos un caso en Monterrey de un chico que lloraba y escribía *mails* a diario. Pero nosotros sabemos que como es esto, sabemos que vamos a irnos y que es normal. Tu te vas, bueno, a veces si te llegas a involucrar más... pero no se que esperaba él... nosotros estamos preparadas para decir adiós pero ellos no saben... (Boreales)

El artista de circo *wired*, no puede atarse a sus amigos pasados, tiene que concentrar toda su atención en la comunidad circense y desatar los vínculos con los sujetos emprendedores. Pegaso ilustra este punto:

Se que así es la vida. Tuve buenos amigos. También buenos amigos aquí que se fueron a otro espectáculo. Si los ves cada año o cada tres como promedio. Tal vez es por que así soy yo. No soy muy flojo para el *email* pero... no se. Tienes buenos amigos y se van por que encuentran cosas buenas para ellos. Espero yo también encontrarlas. Tienes que vivir por tu cuenta. Si puedes mantenerte en contacto, que bueno, si no. Así es la vida. (Pegaso)

A pesar de eso, el circo se vive intensamente como comunidad. Y dejo el barco en este puerto.

Es imposible no mantener relaciones fuertes en un show itinerante, porque estamos encimados uno sobre otro terriblemente, pero es imposible no tener una muy fuerte compenetración. Las relaciones son muy muy fuertes, y reales, la gente se llama "familia", yo prefiero llamarlo "comunidades". (Cefeo)

9.2 *El contrato laboral en lo comunitario*

Un contrato especifica la dialéctica del trato de un sujeto con otros y consigo mismo. Esto crea una relación de dependencia en constante pugna por la autonomía de cada individuo. Esta autonomía del individuo busca validar su derecho a pensar por sí mismo, a decir que no, a vacilar, a reflexionar, a expresar sentimientos, a tomarse tiempo, a ocuparse de sí mismo, etc. (Schvarstein, 2005). Los derechos y aspiraciones que expresa el contrato surgen a partir del trato con otros. Trato con otros forjado en las formas jurídicas de la institución del empleo que remite a un contrato cuya sustancia histórica reside en la pretensión de validez universal de sus modelos hegemónicos, modelos que instituyen, sin temor a ser redundante la primacía de la organización sobre el sujeto. Estos derechos básicos se ven a veces amenazados por la primacía del capital sobre el trabajo. Venus, expresaba de la siguiente forma su descontento con algunos aspectos laborales del *Cirque du Soleil*:

Ellos quieren todo pero no son nada generosos. No es justo, bueno, te dan el cheque de paga, buena comida, buenos hoteles; no hablo de ese tipo de generosidad. Lo que digo es que ellos quieren un excelente trabajo pero nunca hay retroalimentación. Al menos no en mi caso. Si mi trabajo esta bien hecho, no me dicen ni una palabra; pero si hay algo mal... ¡entonces sí que me lo dirán! Así que en ese sentido, no son nada generosos o justos. ¿Sabes que cuando llevas tres años trabajando con ellos te dan una chamarra? Pues te dan una pequeña chamarra. Cuando cumples cinco años entonces te dan una chamarra más grande y con unas pocas aplicaciones de piel. Y cuando cumples 10 años entonces obtienes una gran chamarra de piel. Esto es un regalo que la compañía da a sus empleados. Bueno, pues yo ya he cumplido 12 años trabajando para el *Cirque du Soleil* y el año pasado apenas me dieron mi chamarra, la que dan al cumplir 3 años... Esto se supone que es porque no trabajo tiempo completo... pero, como puedes ver, trabajo mucho. Así que no se como hicieron los cálculos, quizás solo dijeron... “sumando sus horas yo creo que completa 3 años”. Yo he estado involucrada muy de cerca con el Cirque por 12 años, ahora ya se cual es el panorama. Hay un periódico mural interno, para todos los empleados del Cirque, y ahí te enteras de noticias de la compañía y demás, y cuando alguien se va o cambia de trabajo o tiene un ascenso o le entregan una chamarra también lo publican ahí, junto con una foto que le toman al momento de recibirla. Y ahí estoy yo, frente a toda la compañía que me conoce y que yo conozco por más de 12 años, solo para escuchar que me digan: “¡te entregaran la chamarra de los tres años!”. Me reí. ¿Que mas podía hacer? Me reí, era todo tan ridículo... Este es el tipo de cosas que yo digo. Estas son las formas con las que te agradecen. Son frustraciones que vas acumulando.

También hay algunos premios, pero no son premios que da la compañía, son recompensas personales que tienen que ver más con el contacto que logras tener con las personas. Mi recompensa es el haber tenido la oportunidad de trabajar con... y con las personas que están en ese nivel. Mi recompensa personal es el venir a Guadalajara por primera vez en mi vida- aunque he de decir que no es tan grande la recompensa, porque me la paso de un gran hotel a la carpa, de la carpa al gran hotel... Así que podría estar en Hong Kong, en Montreal, en New York, en Guadalajara... siempre será lo mismo.

RECAPITULACIÓN: Rosa de los vientos: Dispositivo de producción cultural

*El trabajo de la imaginación [...] no es ni puramente
enmancipatorio ni enteramente disciplinado, sino que,
en definitiva, es un espacio de disputas y
negociaciones simbólicas mediante el que los
individuos y los grupos buscan anexar lo global a sus
prácticas de lo moderno*
Arjun Appadurai

La modernidad desbordada

Me gustaría cerrar esta tercera parte de la tesis con una breve crónica escrita por Eduardo Galeano (1990) donde narra uno de esos momentos donde se celebra la fantasía. Cito el relato completo desde la “voz” del mismo Galeano:

Fue a la entrada del pueblo de Ollantaytambo, cerca de Cuzco. Yo me había desprendido de un grupo de turistas y estaba solo, mirando de lejos las ruinas de piedra, cuando un niño del lugar, enclenque, haraposo, se acercó a pedirme que le regalara una lapicera. No podía darle la lapicera que tenía porque la estaba usando en no sé qué aburridas anotaciones, pero le ofrecí dibujarle un cerdito en la mano.

Súbitamente, se corrió la voz. De buenas a primeras me encontré rodeado de un enjambre de niños que exigían, a grito pelado, que yo les dibujara bichos en sus manitos cuarteadas de mugre y frío, pieles de cuero quemado: había quien quería un cóndor y quién una serpiente, otros preferían loritos o lechuzas, y no faltaban los que pedían un fantasma o un dragón.

Y entonces, en medio de aquel alboroto, un desamparadito que no alzaba más de un metro del suelo, me mostró un reloj dibujado con tinta negra en su muñeca:

-Me lo mandó un tío mío, que vive en Lima – dijo.

-¿Y anda bien?-le pregunté.

-Atrasa un poco-reconoció (Galeano 1990: 27).

Según Arjun Appadurai (2001), la imaginación se desprendió del espacio expresivo que era exclusivo del arte, y pasó a formar parte del trabajo mental cotidiano de la gente común y corriente al tener la capacidad de imaginar otras formas de vida diferentes a las que sus padres les enseñaron:

la imaginación se volvió un campo organizado de prácticas sociales, una forma de trabajo (tanto en el sentido de realizar una tarea productiva, transformadora, como en el hecho de ser una práctica culturalmente organizada y una forma de

negociación entre posiciones de agencia (individual) y espectros de posibilidades globalmente definidos” (Appadurai, 2001: 45)

Así entonces, el reloj imaginario en la muñeca del “desamparadito” de la crónica de Eduardo Galeano (1990) puede significar una forma creativa de darle solución a las carencias y las necesidades mediante el trabajo de la imaginación.

Galeano nombra a su crónica “celebración de la fantasía” (1999: 27) y, a mi parecer, lo que hace es aplaudir la capacidad humana de comprenderse a si mismo y de entender en profundidad su entorno, y además de apurar una solución creativa para los conflictos que identifica. Pero a esto que Galeano (1990) le llama fantasía, Appadurai (2002) lo determina como imaginación. La imaginación, en contraste con la fantasía, tiene un sentido proyectivo: el de ser el preludio de alguna expresión, ya sea estética o de otra índole y según Appadurai (2002), el trabajo de la imaginación en la vida cotidiana es una de las características principales de la modernidad desbordada (Appadurai, 2002) que se caracteriza por la falta de contención para los procesos culturales de desterritorialización, deslocalización y descentralización que se desbordan ante las consecuencias humanas de la globalización (Bauman 1999) .

Actualmente, Las industrias culturales, como el *Cirque du Soleil* representan espacios fundamentales para estudiar estos procesos, pues se encuentran llenas de particularidades destacadas que resultan muy diferentes a otras industrias. “Las nuevas industrias culturales tienen como materia prima el trabajo simbólico; un valor de uso ligado estrechamente a la personalidad de sus creadores, el requerimiento ineludible de transformar el valor simbólico en valor económico y una renovación constante y dialéctica” (Bustamante, 2003:22). La producción cultural, se convierte en un espacio de negociación, de procesos de socialización modificando de fondo la concepción misma de la palabra “cultura” que ya no puede ser “un conjunto de obras de arte, ni de libros, ni tampoco una suma de objetos materiales cargados con signos y símbolos, la cultura se presenta como procesos sociales” (Canclini, 2004: 34).

La inmersión a la comunidad de *Saltimbanco* permitió observar y registrar sistemáticamente el interior de un circo practicado y los elementos del espacio social del espectáculo. Posibilitó armar una estrategia metodológica para atrapar la voz de los artistas

del espectáculo y probarla con otras armonías en otras tesituras. Dicho con más propiedad, hubo en el devenir de esta investigación una oportunidad invaluable de descubrir algunas vistas de un objeto de estudio camaleónico y rebaloso. En *Saltimbanco* fue posible observar de cerca los procesos de producción y estudiar la dimensión simbólica de la industria cultural circense contemporánea, pues es a través de un orden simbólico con que interpretamos y construimos socialmente la realidad (Berger P. y Thomas Luckmann 2001). Lo ideal (las ideas) y lo material (las cosas) siempre presentan una condición de signos o vehículos de significación (Augé, 1994; Gimenez, 1990) y es mediante la interpretación de estos signos dentro de códigos sociales preestablecidos como podemos entender las normas que estructuran, condicionan y posibilitan la conducta del individuo en sociedad.

La recurrente discusión sobre lo que significa el término “cultura” ha llegado, en manos de la antropología, hasta la concepción semiótica de la palabra cultura y ha mostrado que la cultura es en primera instancia un hecho de significación, de distinciones y diferencias, es decir, de oposiciones significativas (Gimenez, 1990). El aspecto más valioso del concepto de cultura es el concepto de diferencia. Sin embargo, no podemos de hablar de “diferencias” en general pues las formas que nos distinguen unos a otros son infinitas. Appadurai sugiere tomar como culturales sólo aquellas diferencias expresan las identidades de grupo o bien que sientan las bases para, la formación y movilización tales identidades: “la palabra cultura se reserva al subconjunto de diferencias que fueron seleccionadas y movilizadas con el objetivo de articular las fronteras de la diferencia” (Appadurai 2001: 29). Y como vimos, con el nuevo artista circense, los procesos de construcción de identidad están llenos hoy de confusión e incertidumbre.

Así pues, la cultura como un orden simbólico es un lugar donde pensar las negociaciones de identidades y de alteridades. Esta palabra debe superar por fin su acepción que entiende a la cultura como un repertorio de valores humanos o nacionales. En realidad es en el universo simbólico de lo cotidiano, donde día a día se significan las práctica sociales (Mulhern, 2000) y donde día a día alguien se dibuja un relojito en la mano para entender quien es uno en el lugar que habita.

CONCLUSIONES
EL PUENTE DE ARTA

Y por fin hemos llegado hasta el final de nuestro recorrido... Arta es una ciudad griega pequeña y se sitúa en el norte del golfo de Ambracian. Pero más conocida que la propia ciudad es la leyenda del puente de Arta.

La leyenda cuenta que hace mucho tiempo los masones, apenas terminaban de construir la estructura del puente durante todo el día, para encontrar que se había derrumbado durante la noche. Este proceso se repitió durante mucho tiempo mientras los masones rayaban en la desesperación. Dice la leyenda que se les otorgó un mensaje divino en forma de pájaro y pedía, para que el puente se conservara en pie, el sacrificar a una hermosa mujer, a la mujer del capataz y encargado de la construcción del puente para ser exactos. El capataz sufrió ante el designio divino pero decide sacrificar a su mujer y con engaños la lleva hasta en medio de la estructura del puente, la amuralla entre cuatro paredes y la entierra viva en el corazón del mismo puente.

...el puente hasta el día de hoy... sigue en pie.

Justo desde el principio de esta tesis, me encontré con esta leyenda y la até como analogía a la cabeza esta investigación pues, planteada como título principal, resumía la necesidad de preguntarme por el sustento de las experiencias, por la forma en que el desorden toma forma en un tiempo y se mantiene de pie en un espacio, con toda su materialidad, su invisibilidad de interrelaciones y el espíritu de ideales compartidos, de afinidad colectiva de elementos heterodoxos. La leyenda me inspiraba para emplazar la última causa de lo desconocido y sobrenatural al ánimo por la pregunta infatigable, por la inconformidad con toda respuesta y por el flujo constante de procesos de conocimiento. Llegar hasta el Puente de Arta en el circo significó para mí la búsqueda por navegar en su interior y vislumbrar sus engranajes. El iniciar el proceso de cierre de esta experiencia educativa no sólo ha cuestionado la forma en que se ha de gestar el producto académico final: ¿Cómo elaborar una tesis que articule el conocimiento que ha extendido el cuerpo de la Maestría para generar más conocimiento?, sino que además me ha confrontado con lo esencial de la búsqueda del conocimiento mismo ¿Cómo saber lo que se quiere conocer? y ¿Qué hay que saber para empezar a conocer? Pero finalmente he constatado que la búsqueda del conocimiento científico no es más que la búsqueda de uno mismo y en ese sentido no hay más que agregar aquí porque el final de un viaje es el inicio de otro diferente, destinos habrá muchos pero lo importante del camino haberlo andado.

Referencias Bibliográficas

ALCEDO, Miren (2000): *Militar en ETA*. San Sebastián: Haranbure Editor.

ALMEDA, Elisabet (2003): *Mujeres encarceladas*. Barcelona, España: Ariel.

APPADURAI, Arjun (2000): *Grassroots Globalization and the Research Imagination*. Public Culture - Volume 12, Number 1, Winter.

----- (2002): *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires, Argentina: Trilce: Fondo de Cultura Económica

AUGÉ, Marc & M. Augé; tr. por Margarita N. Mizraji (1994): *Los No lugares: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Gedisa.

BABINSKI, Tony (2004): *20 Years under the sun*. China: Harry B, Abrams, INC., Publishers. China.

BACHELARD, Gaston (1975). *La formation de l'esprit scientifique* en Bourdieu et al. Pierre: *El oficio de sociólogo*. (25ª Ed.) México: Siglo XXI. Pp. 121-125.

BAUDRILLARD, Jean (1998): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

BAUMAN, Zygmunt (1999): *La globalización: consecuencias humanas*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

----- (2000): *Consecuencias humanas de la Globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (2003): *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, (3ª reimpresión).

----- (2005): *La identidad*. Madrid, España: Editorial Losada. (1ª ed.).

BERGER, Peter y T. Luckmann (2001): *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

BENJAMIN, Walter. (1973): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid, España: Taurus.

----- (1989): *Discursos Interrumpidos: Filosofía del Arte y de la Historia*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.

BENSADDEK, Bachir y Lewis Cohen (realización) (2004): *Fire Within: Cirque du Soleil* [Documental]. Montreal, Canadá: *Cirque du Soleil* Images.

BERIAIN, Josetxo (2005): *Modernidades en disputa*; prefacio por Sholo Noah Eisentadt. Barcelona: Anthropos Editorial.

BERMAN, Marshall (1988): *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* (15ª ed.). México: Siglo XXI.

BOLINGBROKE, Michael. (2005). *Diseño y gestión de espectáculos*. Conferencia presentada en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).

BOURDIEU, Pierre, J. Chamboredon, y J. Passeron (1975): *El oficio de sociólogo*. (25ª Ed.) México: Siglo XXI.

----- (1995): *La práctica de la Antropología Reflexiva en Respuestas Por una Antropología Reflexiva*. México: Grijalbo.

----- (1998): *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, España: Taurus.

----- (2002): *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera Grupo Editorial, Córdoba y Buenos Aires.

BUSTAMANTE, Enrique (2003). *Hacia un Nuevo sistema mundial de comunicación: Las industrias culturales de la era digital*. Barcelona, España: Gedisa

CALVINO, Italo (1999, c1999): *Las ciudades invisibles* /I. Calvino; tr. por Aurora Bernárdez. Barcelona, España: Minotauro

----- (1983, marzo 29): *Las ciudades invisibles: Presentación*. Conferencia llevada a cabo en la Graduate Writing Divison de la Universidad de Columbia, Nueva York. Disponible en http://www.revista-ambiente.com.ar/editoriales/ed_92.htm (acceso junio 2006).

CARDENAS, Revolledo, Julio (2004): *La fabulosa historia del Circo Mexicano*. México: CONACULTA.

CARMELI, Yoram (1987): *Played by Their Own Play: Fission and Fusion in British Circuses. The Sociological Review*.

----- (1991): *Performance and family in the world of British circus*. Semiotica. Berlin (Vol. 85-3/4).

CASTRO NOGUEIRA, Luis (1997, c1997): *La risa del espacio: el imaginario espacio-temporal en la cultura contemporánea, una reflexión sociológica*. Madrid, España: Tecnos

CIRQUE DU SOLEIL (2005): *Programa oficial de Saltimbanco*. Québec, Canada: Cirque du Soleil Inc.

----- (2005, Junio): *Spectaculera: Saltimbanco*. Disponible en:
<http://www.cirquedusoleil.com/CirqueDuSoleil/en/spectaculera/Saltimbanco>

CERTEAU, Michel de (1999): *La invención de lo cotidiano: habitar, cocinar*. Guadalajara, México: ITESO; Universidad Iberoamericana, Plantel Santa Fe, Departamento de Historia.

DE BLAS, Xavier y Mateu, Mercè (2000): *El circo y la expresión corporal*. Actas de las VI Jornadas provinciales de Educación Física, Calatayud, 8-10junio

DEBORD, Guy (1967): *La sociedad del espectáculo*. Champ Libre, 1967, traducción de Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano (1998).
Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/espect.htm>

DE OLAVARIA, Enrique y Ferrari (1968): *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*. México, Porrúa.

DURKHEIM E. (1975): *Las prenaciones como obstáculo epistemológico* en Bourdieu et al. Pierre: *El oficio de sociólogo*. (25ª Ed.) México: Siglo XXI. Pp. 129-134.

----- (1975b): *La naturaliza como invariante psicológica y el paralogismo de la inversión del efecto y la causa* en Bourdieu et al. Pierre: *El oficio de sociólogo*. (25ª Ed.) México: Siglo XXI. Pp. 173-176.

DRAGONE, FRANCO (2006, Junio 15): A world of many colours, many shadings. En *Spectaculera, Saltimbanco*. Disponible en:
<http://www.cirquedusoleil.com/CirqueDuSoleil/en/spectaculera/Saltimbanco/dream/worldcolours>

DUVAL, Jean Philippe (realización). (1994): *A Baroque Odyssey: Cirque du Soleil* [Documental]. Montreal, Canadá: *Cirque du Soleil* Images. México: Columbia Tristar Home Video [dist.], 2001, c2001.

EAGLETON, T. (2000). *La idea de Cultural*. Paidós.

ENTEL, Alicia (dir.) (2000, c1999) *Escuela de Frankfurt: razón, arte y libertad*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.

ELIZONDO Martínez, Jesús O. (2003, c2003) *Signo en acción: el origen común de la semiótica y el pragmatismo*. México: Universidad Iberoamericana, Plantel Santa Fe: Fundación Información y Democracia,

FLORES, F. Y gray, K. (2003): “El Final de las profesiones. Nuevas formas de trabajo y de política pública”, en *La práctica multidisciplinaria en la organización del trabajo*, Montevideo, Psicolibros.

FOUCAULT, Michel (1978): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.

----- (2001, c2001): *Los anormales: curso en el Collège de France, 1974-1975*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1983): *El discurso del poder*. México: Folios.

FUENTES, Navarro Raúl. (1997): *Campo académico de la comunicación: desafíos para la construcción del futuro*. Signo y Pensamiento No 31, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Pontificia Universidad Javeriana, Santa fe de Bogotá, Colombia segundo semestre de 1997.

GALEANO, Eduardo (1990): *El libro de los abrazos*. México: Siglo XXI.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1979): *La Producción Simbólica: Teoría y Método en Sociología del Arte*. México: Siglo XXI.

----- (1990): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

----- (1999): *La globalización imaginada*. México: Paidós.

----- (2004): *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de interculturalidad*. Barcelona: Ed. Gedisa.

GEERTZ, Clifford (1994): “Géneros confusos: la refiguración del pensamiento social” en *Conocimiento Local*. Barcelona, España: Paidós.

----- (1994): *La Interpretación de las Culturas*. Barcelona, España: Gedisa.

----- (1994b): *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*. Nueva York, EUA: Basic Books, 2000, c2000.

GIDDENS, Anthony (1995, c1995): *La Constitución de la sociedad: bases para una teoría de la estructuración*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

----- (1984): *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.

----- (1994): *Consecuencias de la modernidad*. Alianza: Madrid.

GIMENEZ, Gilberto (ed.) (1984): *Hacia una concepción semiótica de la cultura*. México: ITESO.

----- (1987): *La Teoría y el Análisis de la Cultura*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

GRAHAM St John (2001): Alternative cultural heterotopia and the liminoid body: Beyond turner at ConFest en *The Australian Journal of Anthropology*. Sydney: Vol. 12, Iss. 1.

GUTIÉRREZ Nájera, Manuel (1985): *Espectáculos: teatro, conciertos, ópera, opereta y zarzuela, tandas y títeres, circo y acrobacia, deportes y toros, gente de teatro, el público, la prensa, organización y locales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

HABERMAS, Jurgen (1989): *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires. Argentina: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

HANNERZ, Ulf (1992): "*Cosmopolitas y locales en la cultura Global*", en *Alteridades* 2 (3). México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Antropología.

HEAU de Gimenez, Catherine (1996): "*Del buen uso de los métodos y testimonios orales en las ciencias sociales*" en *Versión. Estudios de Comunicación y Política* (6), Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación.

HORKHEIMER M. Y ADORNO T.W. (1969): *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Sudamericana.

IANNI, Octavio (1998): *La sociedad global*. México: Siglo XXI.

IBAÑEZ, Jesús (1994): *Por una sociología de la vida cotidiana*. Madrid, España: Siglo XXI.

JÄGER, Siegfried. Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos. En odak, Ruth (comp.) Métodos de análisis crítico del discurso / Barcelona, España : Gedisa, 2003, c2003.

JEFFREY C. ALEXANDER, ET AL. « El vínculo Micro-Macro ». Universidad de Guadalajara, Gamma Editorial, Guadalajara Jal., 1994.

JENSEN, Klaus Bruhn (1995, c1995): The Social Semiotics of Mass Communication. Londres, Inglaterra : Sage.

----- (2002): *A Handbook of Media and Communication Research: Qualitative and Quantitative Methodologies*. Londres, Inglaterra: Routledge.

LITTLE, Kenneth. (1995): *Surveilling Cirque Archaos: Transgression and the Spaces of Power in Popular Entertainment*. 25(1):15-27.

MANNING, Frank. "Spectacle." Encyclopedia of Communications. Oxford UP, 1989.

MARCUS, George; Cushman, Dick. (1982): *Ethnographies as texts* en Annual Review of Anthropology. Vol. 11.

MARTIN, M. Barbero, Jesus (1987): *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía, Gustavo Gilli, Barcelona,

----- (1991): *Dinámicas urbanas de la cultura*. Ponencia presentada en el seminario "La ciudad: cultura, espacios y modos de vida". Medellín, abril de 1991. Extraído de la revista Gaceta de Colcultura N. 12, diciembre de 1991. Ed. Instituto Colombiano de la Cultura. Disponible en: http://www.cesc.cl/pdf/centrodedocumentacion/CIUDAD-MULTICULTURALIDAD-MIGRACION/DINAMICASURBANASDELACULTURA_MARTIN-M. BARBERO.pdf.

----- (2002): *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica.

MARTÍNEZ GARCÍA, Beatriz. (2005). Las nuevas formas de organización del trabajo: obstáculo para la construcción de una identidad. En Schvarstein, Leonardo & Leopold Luis (Eds.), *Trabajo y subjetividad: entre lo existente y lo necesario*. (pp.51-70). Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2005.

MATTA, Roberto (2002): *Carnavales, malandros y héroes: hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.

MILLS, C. Wright (1983): *La imaginación sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica.

MAUSS, M. (1975): *La definición provisional como instrumento de ruptura* en Bourdieu et al. Pierre: *El oficio de sociólogo*. (25ª Ed.) México: Siglo XXI. Pp. 134-138,

MORIN, Edgar. (1972): *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, España: Seix Barral.

MORAÑA, Mabel (2003): *Borges y yo. Primera reflexión sobre “el etnógrafo”*, en Carlos JAUREGUI y Juan Pablo DABOCE (eds) *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburg, Pittsburg.

MULHERN, Francis. (2000): *Culture, Metaculture*. Routledge , USA.

MUÑOZ, Patricia (2006, enero 2). El salario mínimo de México, el más deteriorado de AL: expertos. Periódico La Jornada.

ORTIZ, Renato (2000): *Modernidad y espacio*. Bogotá, Colombia: Norma.

----- (2004): *Taquiografiando lo social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

OTORMÍN, Fátima (2005). Capitalismo y trabajo: Análisis de la sociabilidad contemporánea. En Schvarstein, Leonardo & Leopold Luis (Eds.), *Trabajo y subjetividad: entre lo existente y lo necesario*. (pp.185-206). Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2005.

PAVIS, PATRICE. « El análisis de los espectáculos ». Ed. Paidós, España, 2000.

PRATT, Mary Louise (2003): *“Globalización, desmodernización y el retorno de los monstruos”*. SIDEA, Perú.

PROSS, Harry (1989): *La violencia de los símbolos sociales*. Anthropos: Barcelona, España.

RANCO, S. Y González, Luis (2005). Clínica Laboral: Nuevos abordajes clínicos y organizacionales para los síntomas contemporáneos. En Schvarstein, Schvarstein, Leonardo (Ed.), *Trabajo y subjetividad: entre lo existente y lo necesario*. (pp.147-165). Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2005.

REGUILLO, Rossana (2000); *“La clandestina centralidad de la vida cotidiana”*. En Lindón, Alicia (coord.) *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*, Anthropos, México

REVOLLEDO, Cárdenas, Julio. (2004): *La fabulosa historia del circo en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Arte.

SCHOENECKE, Michael . *Journal of Popular Culture*. Bowling Green: Winter 1996.Vol.30

SCHVARSTEIN, Leonardo (comp.) (2005): *Trabajo y subjetividad: entre lo existente y lo necesario*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

SERRANO, Díaz, Federico. Revista Proceso, No. 1457, 3 de octubre de 2004.

SPEAIGHT, George. (1980): *A History of the Circus*. Londres: The Tantivy Press

----- (1988): *The Travelling Circus: An Interpretation*. European Journal of Sociology 29.2.

SWINGWOOD, Alan (1998): *Cultural Theory and the Problem of Modernity*. Nueva York, EUA: St. Martin's Press.

THOMPSON, John B (1998): *Ideología y cultura moderna: teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.

----- (1998b): *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.

TOULMIN, Stephen (2001) *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*. Barcelona: Península.

VASSALLO de Lopes, Maria Immacolata et al (2003): Reflexiones teórico-metodológicas dentro de un estudio de recepción en *Tra(m)pas de la Comunicación y la Cultura*. La Plata, Argentina, v. 1, n. 12.

VÁZQUEZ, Héctor (1994): *La investigación sociocultural: crítica de la razón teórica y de la razón instrumental*. 1ª ed. Buenos Aires: Biblos.

VELASCO, Honorio y Angel DIAZ (2003): *La lógica de la investigación etnográfica*. Madrid: Trotta,

VICTORIAN ARENA: The Performers. A Dictionary of British Circus Biography

VINCENT, Jean-Marie (2002): *Pensar en tiempos de barbarie, la teoría crítica de la escuela de Frankfurt*. Chile: Universidad Arcis.

W. CHAN Kim, Renée Mauborgne (2005): *Blue ocean strategy: how to create uncontested market space and make the competition irrelevant*. United States of America: Harvard Business School Publishing Corporation.

WENDY Holland (1999): *Journal of Popular Culture*. Bowling Green: Summer .

WITTKE, Tommy (2005). La empresa: nuevos modos de subjetivación en la organización del trabajo. En Schvarstein, Leonardo & Leopold Luis (Eds.), *Trabajo y subjetividad: entre lo existente y lo necesario*. (pp.147-164). Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2005.

ZEMELMAN, Merino Hugo (1996) *Problemas antropológicos y utópicos del conocimiento* México: El Colegio de México, Centro de Estudios sociológicos.

ZILBERG, Elana (en prensa) 2004: “*Los locos expulsados del reino. Delineando la geografía de la violencia de las pandillas entre las Américas (Los Ángeles y San Salvador)*”, en REGUILLO, Rossana y Marcial Godoy (coord.) *Ciudades Translocales: espacio, flujo, representación. Perspectivas desde las Américas*. Guadalajara, ITESO/SSRC.

ANEXO 1

Caracterización de los sujetos entrevistado

i. Caracterización de los sujetos entrevistados

En las siguientes fichas se ofrece una caracterización de los sujetos entrevistados donde se les asigna un alias (proteger su identidad) que se utiliza a lo largo de toda la tesis exclusivamente para referirse a tal sujeto. Aquellos sujetos a los cuales no se les pudo entrevistar formalmente pero que aún así resultan muy importantes para la interpretación etnográfica serán referidos, mediante un alias, en el texto y ahí se ofrecerá su caracterización. En este apartado solamente se encuentra la caracterización de los sujetos que concedieron la grabación de la entrevista realizada. Todos los sujetos forman parte del *show* itinerante de nombre *Saltimbanco*, propiedad del *Cirque du Soleil*. Por otro lado, las fichas están organizadas en dos grupos. En el primero se conforma por el grupo de artistas entrevistado y el segundo por los sujetos que realizan otro tipo de trabajo en el *show*.

Grupo 1. Ficha 1. Nova

Clave de identificación (sobrenombre)	Nova	Fecha de realización de la entrevista		22 de diciembre de 2005	
		Duración aproximada de la entrevista		1 hora	
Tipo de trabajo que desempeña en el espectáculo	Artista: Su acto es uno de los principales actos del <i>show</i> que realiza a dúo con otra artista. El número está inspirado en una danza folclórica argentina llamado malambo readaptada para el espectáculo.				
Lugar de origen	Argentina				
Edad	30-35 años	Sexo	Femenino	Estado Civil	Soltera
Tiempo dentro del <i>Cirque du Soleil</i>	6 años				
Características	Es una de las principales estrellas del espectáculo y su formación es principalmente de danza contemporánea. Ha actuado en cine y antes del <i>Cirque du Soleil</i> se dedicaba a bailar danza contemporánea. Su carácter es fuerte y directo. Vivió mucho tiempo en Francia y tiene una pasión por las motocicletas.				

Ingreso al <i>Cirque du Soleil</i>	Conoció en Europa en un Festival de Circo a unas gemelas trapecistas y queda profundamente impresionada de su acto. Las gemelas le sugieren insistentemente en mandar un video para el <i>Cirque du Soleil</i> con el acto de danza que Nova tenía, accede y el <i>Cirque du Soleil</i> le manda llamar para una audición. Es de las mujeres más grandes en <i>Saltimbanco</i> .
---	--

Grupo 1. Ficha 2. Las gemelas Australes y Boreales

Clave de identificación (sobrenombres)	Australes		Fecha de realización de la entrevista		24 de diciembre de 2005		
	Y		Duración de la entrevista		2 horas, 30 minutos		
		Boreales					
Tipo de trabajo que desempeñan en el espectáculo	Ellas son las protagonistas del acto de trapecio doble, uno de los dos actos principales del espectáculo de <i>Saltimbanco</i> . En su acto se trata de un ballet aéreo en un trapecio en la parte más alta de la carpa. Ahí, vestidas con trajes idénticos se confunden una con otra mientras realizan movimientos acrobáticos con un toque dramático y teatral.						
Lugar de origen	Ucrania						
Edad	15-20 años	Sexo	Femenino		Estado Civil	Solteras	
Tiempo dentro del <i>Cirque du Soleil</i>	5 años						
Características	Ellas son gemelas y han practicado gimnasia profesionalmente desde los 5 años de edad. Son muy parecidas y hasta después de un tiempo es posible reconocer quien es quien. Hablan al mismo tiempo encimándose una a otra. Una de ellas (Boreales) parece más apacible y de carácter más dulce mientras que la otra (Australes) tiene una mirada inquisidora.						
Ingreso al <i>Cirque du Soleil</i>	Entran al circo a las 14 años sin absolutamente ninguna idea de qué o quienes eran el <i>Cirque du Soleil</i> . El entrenador de gimnasia las manda a hacer la audición, con el consentimiento de sus padres, y ellas no sabían siquiera que era un trapecio. Dentro del <i>Cirque du Soleil</i> , de los 14 años hasta los 18 años tuvieron cerca un “guardián” que las cuidaba pues no viajaban con sus padres.						

Grupo 1. Ficha 3. Pegaso

Clave de identificación (sobrenombre)	Pegaso	Fecha de realización de la entrevista		29 de diciembre de 2005	
		Duración aproximada de la entrevista		45 minutos	
Tipo de trabajo que desempeña en el espectáculo	Artista: Su personaje llamado <i>The dreamer</i> , es uno de los personajes principales del espectáculo, es el hilo conductor entre actos y requiere un tipo de <i>performance</i> mucho más expresivo y teatral que los personajes de los actos acrobáticos.				
Lugar de origen	Bélgica				
Edad	25-30 años	Sexo	Masculino	Estado Civil	Soltero
Tiempo dentro del <i>Cirque du Soleil</i>	5 años				
Características	De complexión mediana y baja estatura camina erguido con pasos seguros. Tiene un <i>look</i> desaliñado semejante a una estrella de rock y se muestra muy atento al conversar con él. Se alcanza a notar un alto grado de sensibilidad para comprender su entorno y su propio trabajo.				
Ingreso al <i>Cirque du Soleil</i>	El fue gimnasta por 17 años en Europa, empezando a los 6 años de edad participó en muchas competencias mundiales. A los 23 años comienza a cansarse del pesado ritmo de entrenamiento y decide parar de hacer gimnasia. Su entrenador le recomienda entonces hacer una audición para un circo canadiense: El <i>Cirque du Soleil</i> . El no sabía nada de tal circo, y en general dice nunca haber presenciado un espectáculo de circo. Sin embargo le emociona la idea de “volar” en los actos que requieren saltos acrobáticos de gran altura. Hace entonces la audición en mayo del 2000 y entra a “O” que es un <i>show</i> residente en la ciudad de Las Vegas (Ver apartado 2.3), sin embargo le cuesta mucho trabajo adaptarse y decide renunciar después de tres años. Poco tiempo después el <i>Cirque du Soleil</i> le llama para un puesto en <i>Saltimbanco</i> , donde se labora desde entonces.				

Grupo 1. Ficha 5: Orión

Clave de identificación (sobrenombre)	Orión		Fecha de realización de la entrevista	17 de noviembre de 2005	
			Duración de la entrevista	20 minutos	
Tipo de trabajo que desempeña en el espectáculo	Artista: Su personaje es el payaso del <i>show</i> . Su acto es el de mayor duración, además de ser el único acto que se repite a lo largo de todo el espectáculo. El personaje se llama Eddie y representa, igual que el personaje del soñador, un hilo conductor de la historia del <i>show</i> .				
Lugar de origen	Estados Unidos de Norteamérica.				
Edad	30-45 años	Sexo	Masculino	Estado Civil	Desconocido
Tiempo dentro del <i>Cirque du Soleil</i>	1 año				
Características	Es de una complexión delgada y estatura baja. La mayoría de las veces se veía callado y un tanto apartado del grupo. Le gusta escalar y aunque su acto no es propiamente acrobático le demanda un alto grado de desempeño físico pues se basa en las artes de la mímica. Se formó profesionalmente en el teatro y no proviene de disciplinas circenses.				
Ingreso al <i>Cirque du Soleil</i>	Entra con la ayuda de un amigo suyo que actuaba en un <i>show</i> del <i>Cirque du Soleil</i> y le propone realizar una audición con la que se gana el puesto en el espectáculo <i>Saltimbanco</i> . Le gusta mucho viajar por lo que se muestra contento de pertenecer a un <i>show</i> itinerante.				

Grupo 1. Ficha 6: Centauro

Clave de identificación (sobrenombre)	Centauro	Fecha de realización de la entrevista		24 de diciembre de 2005	
		Duración aproximada de la entrevista		2 horas 30 minutos	
Tipo de trabajo que desempeña en el espectáculo	Artista: Es parte de la <i>troupe</i> . No tiene un acto individual sino que apoya los actos como personaje secundario y actúa haciendo acrobacias en aquellos actos diseñados para la actuación colectiva. Como el <i>Russian Swing</i> y <i>Chinese Poles</i> .				
Lugar de origen	Alemania				
Edad	25-30 años	Sexo	Masculino	Estado Civil	Casado
Tiempo dentro del <i>Cirque du Soleil</i>	6 años y medio.				
Características	Es uno de los artistas más altos de todo el espectáculo. Su complexión es robusta y musculosa y parece en ocasiones malhumorado y meditabundo. Después en la entrevista muestra un carácter sumamente calido y reflexivo. Esta casado con una artista del <i>Cirque du Soleil</i> y tienen una hija que se encuentra en Alemania, su país de origen. Se graduó de la universidad con una maestría en Ciencia del Deporte, y es maestro en <i>P.E. Physical Education</i> en el campio de terapia y rehabilitación para el deporte.				
Ingreso al <i>Cirque du Soleil</i>	Entra al <i>Cirque du Soleil</i> pues a su esposa le ofrecen un trabajo dentro de <i>Saltimbanco</i> entonces el decide probar su suerte y enviar un videocasete con una rutina de Ecosport, un deporte que ha practicado toda su vida. El circo le llama para contratarlo pero le ofrece un puesto en otro espectáculo lejos de su esposa. Acepta el trabajo pensando en un punto poder cambiar a <i>Saltimbanco</i> donde se encuentra trabajando ella, pero logra cambiarse hasta después de un tiempo. Sin embargo, a su esposa le ofrecen un cambio a un <i>show</i> residente en Las Vegas y entonces se separan de nuevo y el decide renunciar este mismo diciembre de 2005 al <i>Cirque du Soleil</i> y dedicarse por completo a apoyar a su esposa y dedicarse a su hija que permanece en Alemania.				

Grupo 1. Ficha 6: Argo

Clave de identificación (sobrenombre)	Argo		Fecha de realización de la entrevista	23 de diciembre de 2005	
			Duración de la entrevista	25 minutos	
Tipo de trabajo que desempeña en el espectáculo	Artista: Interpreta varios personajes de apoyo a lo largo de todo el espectáculo.				
Lugar de origen	Hungría				
Edad	25-30 años	Sexo	Masculino	Estado Civil	Soltero
Tiempo dentro del Cirque du Soleil	Desconocido				
Características	Su complexión es robusta y su estatura es alta. Ha trabajado en circos desde que era niño y en Hungría es un artista circense reconocido. Tiene una gran experiencia en la pista pues ha estado a cargo de toda una <i>troupe</i> que es el grupo de artistas circenses comandados por un capitán dentro de un espectáculo.				
Ingreso al Cirque du Soleil	Hizo una audición para el <i>Cirque du Soleil</i> con la que se gana el lugar dentro.				

Grupo 1. Ficha 7: Casiopea

Clave de identificación (sobrenombre)	Casiopea		Fecha de realización de la entrevista	30 de diciembre de 2005	
			Duración de la entrevista	40 minutos	
Tipo de trabajo que desempeña en el espectáculo	Directora Musical: Está encargada de la dirección musical de la banda que toca en vivo de <i>Saltimbanco</i> desde su aparición en 1992 y además toca el teclado y los sintetizadores del espectáculo. Es una de las personas con más años dentro del circo por lo que además apoya a otros <i>shows</i> del <i>Cirque du Soleil</i> cuando hay una situación que lo amerite. También compuso algunos de los temas de <i>Saltimbanco</i> y participó en todo el periodo creativo de tal espectáculo. También está encargada del <i>casting</i> en Montreal de todos y cada uno de los músicos de todos los <i>shows</i> del <i>Cirque du Soleil</i> .				
Lugar de origen	Canadá				
Edad	40-45 años	Sexo	Femenino	Estado Civil	Desconocido
Tiempo dentro del <i>Cirque du Soleil</i>	16 años				
Características	Tiene estudios universitarios en interpretación de jazz y música pop. Ha trabajado en otro famoso circo de Nueva Cork y ha vivido por los últimos 25 años en Montreal, Canadá. Estar en el <i>Cirque du Soleil</i> le ha permitido viajar por todo el mundo				
Ingreso al <i>Cirque du Soleil</i>	Pertenece a los primeros artistas del <i>Cirque du Soleil</i> y hacia varias presentaciones en diferentes conciertos antes de entrar al <i>Cirque du Soleil</i> por lo que es el circo quién la contacta pues era parte de todo un movimiento de música nueva de los 90's. Se une al circo em 1990 y viaja por seis años continuos, después siente la necesidad de parar un tiempo los viajes y se establece un año en Montreal. Después de eso el circo le llama para hacer reemplazos de músicos en diferentes espectáculos.				

Grupo2

En este grupo se ubican los sujetos que no forman parte de la *troupe* de artistas y no actúan en el escenario pero se relacionan directamente con ellos en actividades de dirección, organización, entrenamiento y de representación artística.

Grupo 2. Ficha 1: Cefeo

Clave de identificación (sobrenombre)	Cefeo		Fecha de realización de la entrevista	29 de diciembre de 2005	
			Duración de la entrevista	1 hora	
Tipo de trabajo que desempeña en el espectáculo	Director artístico del espectáculo: Su tarea es supervisar que el entorno laboral de los artistas se encuentre en óptimas condiciones. Se encarga de ayudar al artista a encontrar la mejor forma de expresarse físicamente dentro de los marcos que dicta la historia del espectáculo, es decir, está encargado de que el <i>show</i> conserve la esencia de su creación. Se encarga también de ayudar al nuevo artista a incorporarse al espectáculo y a desarrollar las técnicas y habilidades necesarias para el <i>performance</i> en el <i>stage</i> .				
Lugar de origen	Alemania				
Edad	40 - 45 años	Sexo	Masculino	Estado Civil	Desconocido
Tiempo dentro del Cirque du Soleil	Desconocido				
Características	Tiene una gran disposición para el diálogo y esta abierto a las sugerencias para cualquier situación (así lo mencionan varios artistas en las entrevistas). Tiene una gran experiencia en el <i>performance</i> . Ha practicado, a nivel profesional, disciplinas deportivas, canto, actuación y ha interpretado algunos roles cinematográficos. Su pareja actual trabaja dentro del <i>Cirque du Soleil</i> .				
Ingreso al Cirque du Soleil	En un punto de su trayectoria profesional comienza a buscar más opciones que le representen un reto y le permitan alcanzar otros objetivos profesionales. Se encuentra con el <i>Cirque du Soleil</i> y queda profundamente impresionado con el tipo de <i>show</i> que elaboran. Decide mandar su currículum y en menos de cuatro semanas ya se encuentra trabajando en <i>Saltimbanco</i> como director artístico.				

Grupo 2. Ficha 2: Venus

Clave de identificación (sobrenombre)	Venus		Fecha de realización de la entrevista	22 de dic de 2005	
			Duración de la entrevista	45 minutos	
Tipo de trabajo que desempeña en el espectáculo	Entrenadora vocal: Su trabajo es el entrenar y ayudar a los cantantes nuevos para su incorporación al espectáculo. También hace suplencias cuando surge una emergencia en cualquiera de los 13 espectáculos del <i>Cirque du Soleil</i> . Participa también en presentaciones especiales que el <i>Cirque du Soleil</i> realiza para algunas empresas, organismos e instituciones de todo el mundo.				
Lugar de origen	Canadá				
Edad	35-40 años	Sexo	Femenino	Estado Civil	Desconocido
Tiempo dentro del <i>Cirque du Soleil</i>	12 años				
Características	Ha cantado en varios de los <i>shows</i> del <i>Cirque du Soleil</i> . Ahora no se siente conforme con algunas decisiones que a tomado el <i>Cirque du Soleil</i> y comienza a buscar su propio camino para seguir actuando. Su carácter es amable y tranquilo. Está muy interesada en organizar cursos para el autoconocimiento del cuerpo, la yoga y la mediación. Vive en Montreal actualmente y el circo le contrata cada vez que va a entrenar a alguien, no es un empleado permanente.				
Ingreso al <i>Cirque du Soleil</i>	Su agente le informa que hay una audición para el <i>Cirque du Soleil</i> y la motiva para ir. Le ofrecen el trabajo y toma la oportunidad sin mucho conocimiento acerca de la empresa.				

Grupo 2. Ficha 3: Aquila

Clave de identificación (sobrenombre)	Aquila		Fecha de realización de la 1ª entrevista	13 de noviembre de 2005	
			Duración de la 1ª entrevista	30 minutos	
			Fecha de realización de la 2ª entrevista	29 de diciembre de 2005	
			Duración de la 2ª entrevista	45 minutos	
Tipo de trabajo que desempeña en el espectáculo	Publicista y encargada de relaciones públicas: su trabajo es manejar todos los aspectos relacionados con la imagen del <i>Cirque du Soleil</i> y de <i>Saltimbanco</i> en medios de comunicación. Es la encargada de autorizar, agendar y supervisar cualquier entrevista, encuesta o aparición de los artistas del <i>Saltimbanco</i> . Se encarga también de establecer las estrategias de promoción tanto en la estancia del espectáculo en la ciudad como antes de su llegada.				
Lugar de origen	Canadá				
Edad	30-35 años	Sexo	Femenino	Estado Civil	Soltera
Tiempo dentro del <i>Cirque du Soleil</i>	2 años				
Características	Es una persona sumamente activa. En su juventud participó en un proyecto social que ofrece apoyo educativo para distintas comunidades desfavorecidas a lo largo de todo el mundo. Tiene experiencia en varios ambientes multiculturales que le exigían un continuo desplazamiento por lo que se muestra muy abierta a la experiencia con personas de diferentes culturas. Le apasiona intensamente el trabajar con el <i>Cirque du Soleil</i> , dice que es un sueño hecho realidad.				
Ingreso al <i>Cirque du Soleil</i>	Ella buscó por alrededor de 2 años el entrar al <i>Cirque du Soleil</i> . Hizo una solicitud por Internet y después presionó un poco más al departamento de recursos humano haciendo llamadas y preguntando si había un puesto para ella.				

Grupo 2. Ficha 4: Lyra

Clave de identificación (sobrenombre)	Lyra		Fecha de realización de la entrevista	22 de diciembre de 2005	
			Duración de la entrevista	40 minutos	
Tipo de trabajo que desempeña en el espectáculo	Coordinadora del <i>Backstage</i> : Está encargada del <i>backstage</i> , que es el espacio donde los artistas se visten, se maquillan, entrenan y se preparan para salir al <i>stage</i> . Se encarga de anunciarle a cada artista el momento de salir al escenario y marca la secuencia de los actos. Se encarga de hacerle saber a los artistas que personajes son los que va a interpretar ya que un solo artista escenifica varios personajes en cada función a diferentes momentos del espectáculo. También supervisa el equipaje de los artistas y el desmontaje del espacio de <i>backstage</i> .				
Lugar de origen	Suiza				
Edad	25-30 años	Sexo	Femenino	Estado Civil	Soltera
Tiempo dentro del <i>Cirque du Soleil</i>	1 año				
Características	Su carácter parece ser afable y ríe con facilidad. En algunas ocasiones se mostró enérgica ante los artistas y en la entrevista mencionó que es necesario mantener cierto respeto con los artistas para hacer su trabajo. Le gusta mucho la opera y el ballet y ha trabajado en teatros. Le interesó la idea de entrar al <i>Cirque du Soleil</i> porque le parece una empresa muy profesional y de renombre, además que le permite viajar por el mundo. No le gusta el trabajo de oficina.				
Ingreso al <i>Cirque du Soleil</i>	Mandó su currículum e hizo algunas llamadas para lograr que le dieran el trabajo. Mencionó que el que hablara varios idiomas le ayudó a conseguirlo.				

ANEXO 2

Guía de entrevista semiestructurada

Guía de entrevista semiestructurada.

Objetivo general: obtener información para generar conocimiento acerca de las estructuras socioculturales del sujeto que participa, dentro de un espacio social complejo, en la producción cultural del acto circense contemporáneo.

Objetivos particulares:

Entrevistar sujetos que trabajan en el espectáculo itinerante *Saltillo* del *Cirque du Soleil* para preguntarles sobre a) la concepción simbólica del circo en general y la operativización de tal formulación dentro de su campo de acción social; b) la interacción social que se sustenta cotidianamente al trabajar en un circo contemporáneo; c) Su concepción acerca del proceso de comunicación y de expresión artística del que forman parte al producir el acto circense.

Circus

- 1.- ¿Porque trabajar en un circo?
- 2.- ¿Cuándo empezaste a pensar en el circo como una opción de vida?
- 3.- En tu opinión, ¿cuál es la diferencia entre un circo tradicional y el *Cirque du Soleil*?
- 4.- Para ti, ¿qué es un circo?
- 5.- ¿Qué es el *Cirque du Soleil*?

Cotidianity in circuses

- 1.- ¿Cómo ha cambiado tu vida dentro del circo?
- 2.- ¿Has construido vínculos fuertes con personas dentro del circo? ¿Cómo son las relaciones?
- 3.- ¿Cómo son las audiencias en diferentes países?
- 4.- ¿Qué atributos debe de tener una persona para trabajar en *Cirque du Soleil*?
- 5.- ¿Te consideras diferente?

Circus and communication

- 1.- ¿Te consideras una persona creativa?
- 2.- ¿Qué significa para ti la creatividad?
- 3.- ¿Qué papel crees que juega la imaginación en un acto circense?
- 4.- ¿Cómo te conectas con la audiencia?
- 5.- ¿Cómo definirías tu profesión?

Acto

- 1.- ¿Cómo se crea tu acto?
- 2.- ¿Qué parte de tu acto es la mas emocionante?
- 3.- ¿Qué parte es la mas difícil?
- 4.- ¿Cuántos accesorios utilizas para tu acto?
- 5.- ¿Cuál es la parte artística de tu acto?

Transcripción de la guía de entrevista para su aplicación

Circuses

1. Why working in a circus?
2. What's the difference between *Cirque du Soleil* and other traditional circuses or even other *shows* where you have worked?
3. Which are the challenges global society have brought to new circus (cirque nouveau)?
4. Can you define what a traditional circus is?
5. In your opinion, what *Cirque du Soleil* is?

Everyday life in a circus

1. How their lives change when people get in *Cirque du Soleil*?
2. How their lives change when people get out *Cirque du Soleil*?
3. How hard is to keep strong relationships in a touring *show*?
4. What would be a normal kind of living for you?
5. Everyday life inside a touring *show* is a normal kind of living?

Professional practice

1. Which are the most important things an artistic director should have in mind about taking care of his artists, in all aspects (emotionally, mentally, health care)?
2. How do you do it?
3. What's the most important quality in an artist?

Circus and Communication

1. Creativity, what does it mean to you?
2. Do you consider yourself a creative person?
3. What's the role of imagination in your particular work?
4. What is the difference of the public (audience) in different countries?
5. Would you define yourself professionally speaking?

Transcripción de la guía de entrevista para su aplicación

Circuses

6. Why working in a circus?
7. What's the difference between *Cirque du Soleil* and other traditional circuses or even other *shows* where you have worked?
8. Which are the challenges global society have brought to new circus (cirque nouveau)?
9. Can you define what a traditional circus is?

10. In your opinion, what *Cirque du Soleil* is?

Everyday life in a circus

6. How their lives change when people get in *Cirque du Soleil*?
7. How their lives change when people get out *Cirque du Soleil*?
8. How hard is to keep strong relationships in a touring *show*?
9. What would be a normal kind of living for you?
10. Everyday life inside a touring *show* is a normal kind of living?

Professional practice

4. Which are the most important things an artistic director should have in mind about taking care of his artists, in all aspects (emotionally, mentally, health care)?
5. How do you do it?
6. What's the most important quality in an artist?

Circus and Communication

6. Creativity, what does it mean to you?
7. Do you consider yourself a creative person?
8. What's the role of imagination in your particular work?
9. What is the difference of the public (audience) in different countries?
10. Would you define yourself professionally speaking?